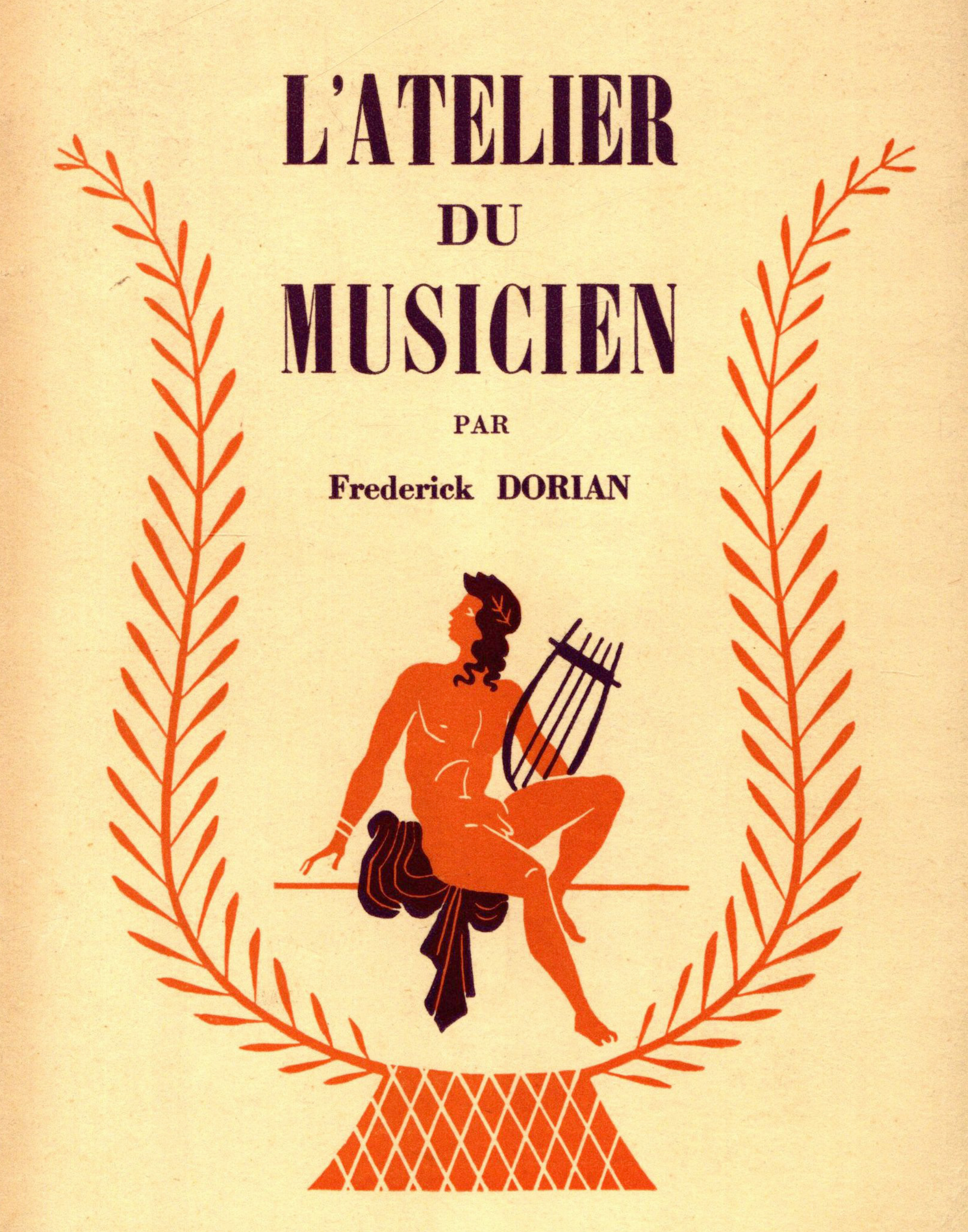
BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE MUSICOLOGIE

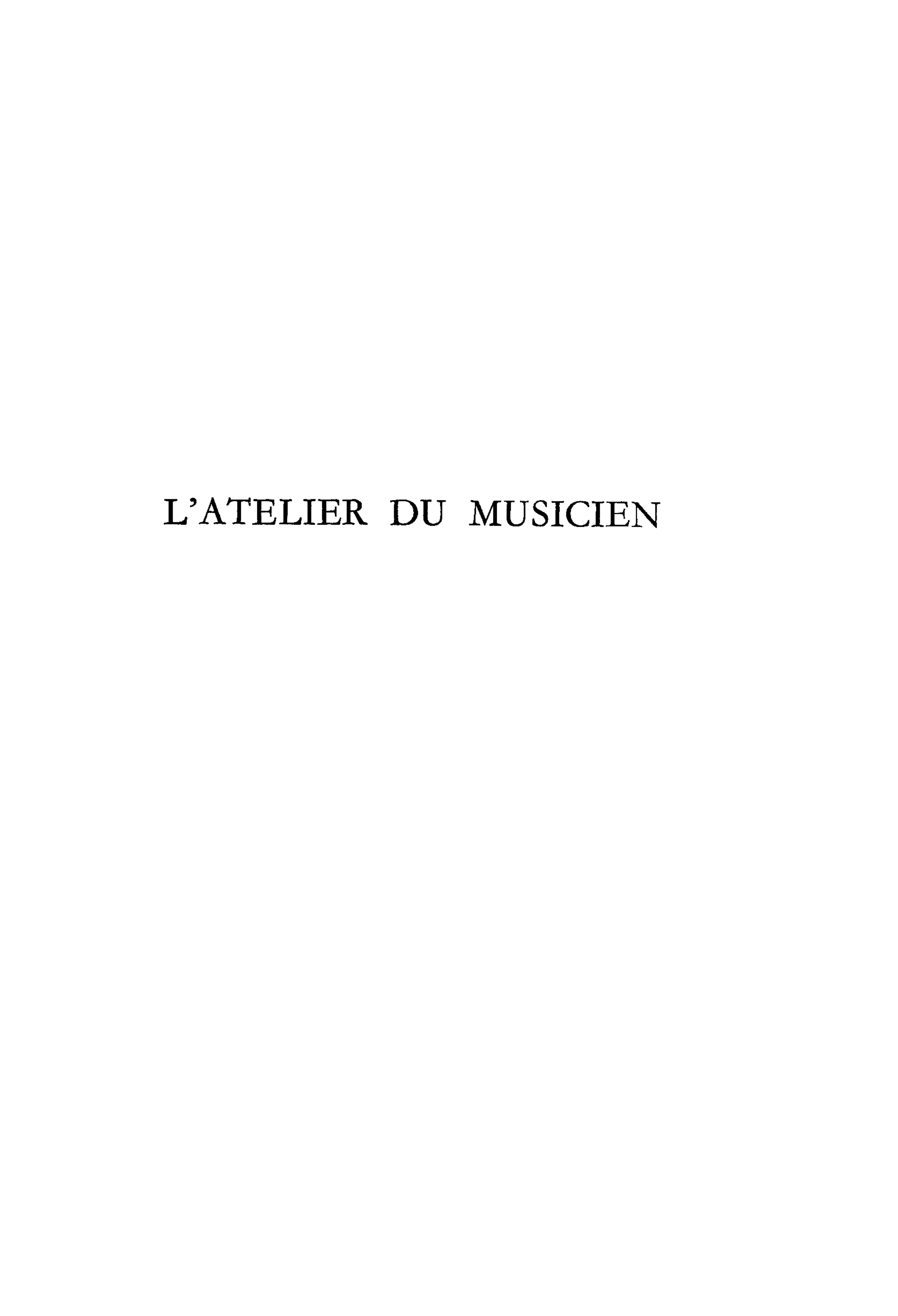
# L'ATELIER DU MUSICIEN

PAR

Frederick DORIAN



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE



# L'ATELIER DU MUSICIEN

DU MÊME AUTEUR

*Die Fuge in den Werken Beethoven's*, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Beiheft XIV, 1927, Wien.

*The History of Music in Performance*, W. W. Norton, 1942, New York.
Édition japonaise en préparation.

*The Musical Workshop*, Harper and Brothers, 1947, New York.
Édition anglaise : Secker and Warburg, London, 1947.
Édition espagnole : *El taller musical*, Editorial Universitaria de Buenos-Aires, 1961.

*Patterns of Art patronage* (en préparation).

*The Program magazine of the Pittsburgh Symphony Society*, Pittsburgh : 1943-1948 ; 1952-1962.

*The Encyclopaedia of the Arts*, Philosophical Library, 1946, New York.
Essais concernant les techniques d'exécution musicale.

*BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE MUSICOLOGIE*
dirigée par GISÈLE BRELET

# L'ATELIER DU MUSICIEN

par

Frederick DORIAN

TRADUCTION DE PIERRE BILLARD



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1962

*Le présent ouvrage est la traduction française de :*
THE MUSICAL WORKSHOP
by Frederick DORIAN
*(Harper and Brothers, New York, 1942)*

DÉPOT LÉGAL
1re édition .. .. .. 4e trimestre 1962

# INTRODUCTION

Ces pages racontent la vie interne de la grande musique. « Écrire l'histoire de la vie de Beethoven, de sa vie intérieure comme de sa vie extérieure, représenterait un travail prodigieux », déclarait Robert Schumann dans une lettre datée de 1838. Cette passionnante entreprise implique l'étude de la genèse des partitions de Beethoven, l'analyse des grands thèmes de la pensée du maître — une biographie de la musique elle-même.

Que s'est-il passé dans l'univers sonore du compositeur qui puisse lui inspirer son œuvre ? Quels furent les moteurs de ses actes ? Que s'est-il passé à l'intérieur de l'atelier musical de Beethoven qui aboutisse finalement à la *Symphonie héroïque*, ou à la *Neuvième*, à son unique opéra, *Fidelio*, aux quatre ouvertures différentes écrites pour cet opéra, à ses œuvres pour piano, à sa musique de chambre, ou à la *Missa Solemnis*, couronnement de son art vocal ?

Dans le cas de Beethoven, et dans celui de tous les grands noms de l'histoire musicale, ce problème fascinant éveille notre soif de connaître en agitant l'éternelle question : comment ces partitions sont-elles venues au jour ? Ce jeu enchanteur des sons qu'on nomme musique, comment a-t-il été créé ?

Nous avons voulu, dans ce livre, tenter de répondre à ces questions en décrivant le processus créateur depuis l'intuition première de l'œuvre jusqu'à l'achèvement de la partition. La pensée d'Aristote selon laquelle « celui qui considérera les choses en leur origine première et leur développement se fera de celles-ci l'idée la plus claire » s'applique avec bonheur à la genèse de la musique. En outre, cette étude des fondements de la création musicale a non seulement été suggérée par les grands compositeurs, mais ce sont eux encore qui l'ont rendue possible. Par leurs écrits aussi bien que par leur musique, il leur est arrivé d'apporter des témoignages qui éclairent la postérité sur leur manière de composer. Ils nous ont souvent laissé sur eux-mêmes d'étonnants documents qui nous apparaissent comme un

précieux complément des richesses musicales qui constituent leur héritage.

Dans le but d'étudier les diverses techniques créatrices dans le domaine musical, nous allons explorer l'authentique théâtre de la création : partitions et esquisses, traités et essais, lettres et autobiographies — tous documents écrits par les maîtres eux-mêmes. Tout pénétrés de l'étude de ces documents authentiques, nous allons, pour ainsi dire, espionner la musique en train de se faire dans l'atelier même de l'artiste.

L'objet principal des pages qui vont suivre est donc d'apporter une contribution à nos connaissances sur la genèse des œuvres musicales. Contrairement aux autres ouvrages de critique, d'histoire ou d'esthétique, le présent livre ne contiendra aucune analyse formelle, aucune dissection minutieuse de l'œuvre d'art achevée. C'est bien plutôt l'histoire de sa vie embryonnaire, antérieure à l'accomplissement de la partition définitive, qui constituera le sujet des chapitres qui vont suivre.

Pour commencer, nous allons pénétrer au plus profond des racines de l'événement artistique.

Comme toute œuvre d'art, une partition musicale procède d'un développement comprenant plusieurs étapes distinctes : l'inspiration, l'élaboration et la synthèse. Cette division nous fournit en même temps les grandes lignes de notre ouvrage, qui suivra le cours du processus créateur chez le compositeur.

Le centre principal de nos observations restera toujours la musique elle-même, car les sons constituent l'objet sur lequel travaille le musicien. Les esquisses nous révèlent d'une manière frappante les rapports qui s'établissent entre le compositeur et l'objet sonore. L'étude de ces étapes successives dans la création nous permet de dépasser la simple connaissance des phénomènes artistiques tels qu'ils nous apparaissent dans les œuvres définitives. En creusant sous la surface de la partition pour atteindre des couches plus profondes, il nous sera donné d'examiner les rapports qui existent entre les premières ébauches et la forme définitive.

L'étude des processus complexes aboutissant à la création ne peut, de toute évidence, se limiter aux seuls problèmes techniques. « Le plus important dans la musique, ce ne sont pas les notes », affirmait Gustav Malher faisant allusion à toute la vie affective, à tout le fonds culturel, à tout l'arrière-plan spirituel qui s'intègrent

nécessairement à la musique. Dans quelle mesure la personnalité d'un compositeur, son tempérament et ses goûts sont-ils responsables du choix et de l'ordonnancement du matériau musical ? « J'essaierai de voir dans les diverses compositions les divers facteurs qui ont pu contribuer à leur création, et de déterminer ce qu'elles contiennent de vie intérieure. » Ainsi s'exprima Debussy lorsqu'il ajouta à ses activités de compositeur celle de critique musical.

Si l'on pouvait observer un compositeur en train de composer de la même manière que les élèves d'un peintre peuvent suivre le travail du maître depuis ses premières esquisses (la manière dont il se sert de sa palette en face de sa toile, et l'évolution progressive de l'œuvre depuis le croquis primitif jusqu'à la forme la plus achevée), il est certain qu'alors nous en apprendrions beaucoup sur l'art de créer de la musique en puisant à la source même. Mais, en ce qui concerne le musicien, à quoi bon l'observer en train d'improviser, de noter des esquisses, d'orchestrer ou de corriger ses partitions ? Un tel spectacle ne nous montrera rien d'autre que le comportement extérieur et, de toute évidence, il ne peut nous donner la moindre idée de ce qui se passe réellement dans l'acte même de la création, comme c'est le cas pour d'autres arts. Le travail de composition musicale reste toujours incompréhensible sans la pensée qu'il sous-entend.

Il est toutefois instructif de tenter une étude de la composition musicale à l'aide des documents authentiques sur lesquels est fondé le présent travail. Nous lui avons choisi pour titre *L'Atelier du musicien* parce qu'il met l'accent sur la grande variété des méthodes qui, tout au long de l'Histoire, ont été employées pour pratiquer la musique, en tant qu'art et en tant que métier. L'expression « atelier du musicien » est ici à double sens : au sens métaphorique, il signifie l'atelier intérieur du musicien, le lieu où s'opère le mystère même de la création, ce cheminement profond de la musique avant sa mise au jour, avec tout ce que cela implique de ramifications d'ordre technique et de prolongements spirituels. D'autre part, cette expression signifie aussi le cadre extérieur dans lequel composaient les grands maîtres, le matériel — outils et fournitures — qui leur était nécessaire pour produire leurs partitions. Un simple détail de mobilier choisi par le compositeur pour décorer son *atelier extérieur* peut constituer un indice précieux sur ce qui se passe dans l'*atelier intérieur*. Chaque chose a de l'importance lorsqu'il s'agit d'étudier un grand génie créateur : il faut prendre en considération tout ce qui peut contribuer à la

connaissance de l'atelier du musicien, dans toute l'acception du terme.

Ce livre ne prétend nullement apporter, en fin de compte, une thèse formée de conclusions catégoriques. Après tout, le phénomène de création est profondément enraciné dans l'unicité et l'originalité du génie individuel. Mais l'objet de ce livre est précisément de rendre les phénomènes de la création musicale plus accessibles à notre intelligence en réduisant le plus grand nombre d'effets au plus petit nombre de causes possible. Une telle réduction est parfaitement réalisable : la musique, en dépit des voiles dont s'entoure sa naissance, n'est pas tout mystère. La composition obéit aux règles du métier aussi bien qu'aux lois de l'art. Tout ce qui concerne la technique peut être expliqué, et une grande part de ce qui concerne l'art ne doit pas rester inexplicable.

Personne ne peut manquer de tirer la morale de toute la moisson de documents que nous avons recueillis et qui témoignent du grand et noble combat pour la perfection, inhérent à toute entreprise artistique. Derrière toute l'œuvre apparaissent l'âme de l'auteur, les forces conscientes et subconscientes qui constituent l'élan créateur. Mieux que tout autre, sans doute, c'est Gœthe qui nous a donné l'expression juste du processus créateur lorsqu'il dit :

*Le Beau a déjà atteint son but le plus élevé dans sa naissance même et dans le développement qui suit cette naissance. La jouissance que nous éprouvons après coup n'est qu'une conséquence de son existence.*

Le même penseur olympien n'a-t-il pas aussi déclaré qu'il est nécessaire d'entrer dans le domaine du poète si l'on veut le comprendre : « Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichter's Lande gehen. » Les pages qui vont suivre ont précisément pour objet de convier le lecteur à visiter ce domaine lointain, ce royaume de l'imagination créatrice avec ses enchantements, ses merveilles et ses mystères, mais aussi avec des perspectives plus froides, plus sèches, plus détachées, sur la technique, le métier, les procédés opératoires, toutes choses relevant du pur raisonnement.

---

Chapitre Premier

# LA VIE INTERNE DE LA MUSIQUE

> Celui qui considérera les choses en leur origine première et leur développement se fera de celles-ci l'idée la plus claire.
>
> Aristote.

## L'inspiration d'en haut

Comment la musique est-elle née ? Est-elle envoyée du ciel ? Nous laisserons-nous guider à la lumière de ce mythe antique selon lequel la Muse descend jusqu'à l'artiste ? Son baiser est l'étincelle qui enflamme l'imagination du compositeur; après lui avoir « soufflé » sa musique, à la manière romantique, la féerique créature regagne le Mont Parnasse, laissant le compositeur tout brûlant, en proie à une force mystérieuse, qui le rend capable de concevoir, de construire et de parachever son œuvre musicale.

Depuis qu'Homère invoquait la déesse à son aide au début de l'*Odyssée*, les artistes ont ardemment appelé de leurs vœux les grâces de la Muse pour nourrir leur imagination.

Platon lui-même, qu'on peut pourtant considérer comme le père de toutes les philosophies rationalistes, pensait que « les poètes n'écrivent pas selon la raison, mais sous l'inspiration d'une sorte de génie ». Ce génie est issu en droite ligne de la divinité. L'inspiration apparaît au cours d'une transe créatrice. Telle serait, selon Platon, la source de la poésie, et, pareillement, de la musique : c'est un art qui vient d'en haut, un message divin, inexplicable comme les révélations des prophètes hébreux.

Dans les moments suprêmes de l'inspiration, le musicien entend des motifs nouveaux, conçoit des formes magnifiques — quelquefois même une œuvre tout entière lui est révélée dans une seule intuition

fulgurante. Les transes de la création dissipent les brouillards de l'inertie ordinaire et proposent à l'imagination du compositeur la vision soudaine d'une partition encore non écrite. Quelque chose qui n'a encore jamais été noté par les signes de l'écriture musicale, quelque chose qui n'a encore jamais été emprisonné dans les lignes d'une portée, se met soudain à sonner à l'oreille intérieure du compositeur, et conquiert dans son esprit une existence tangible. A partir de ce moment, qu'on pourrait appeler le moment de l'inspiration, le compositeur se rendra progressivement possesseur de sa musique, finira par se l'approprier, il en fera sa chose.

L'imagination — autrement dit la faculté de créer — permet au compositeur d'entendre les lignes mélodiques de son œuvre d'art embryonnaire, et même d'en déchiffrer, pour ainsi dire, la partition non encore écrite. La musique coule de son cerveau à ses doigts, toute prête à être jouée sur un instrument ou à être notée sur du papier réglé. Ce que l'imagination a lu, ce qu'elle a entendu, est maintenant fixé à jamais. La musique est née !

Tel est le travail de l'inspiration : une illumination fulgurante du subconscient, l'extraction d'une idée enfouie dans les couches les plus profondes et qui se trouve ramenée à la surface, au niveau de la conscience claire et du jeu de la technique. Obnubilés par ce facteur inconscient de la puissance créatrice, bien des artistes se sont mis à chercher au-delà du monde terrestre toutes les sources de leur inspiration. A toutes les époques, des musiciens s'oublièrent à prendre à la lettre l'antique métaphore des Muses et de leur mission inspiratrice. On trouve partout le témoignage de la croyance de l'artiste en l'inexplicable rôle de l'imagination. C'est ainsi que Beethoven l'illuminé s'adresse d'un ton bonhomme à la Puissance qui tient le fil de sa destinée et lui fait cette prière :

*Apollon et les Muses ne me lâcheront pas, même aux portes de la Mort. J'ai beaucoup de dettes envers eux, et avant mon départ pour les Champs-Élysées, je dois leur livrer tout ce que l'esprit m'a accordé de mener à bien. J'ai l'impression d'avoir, jusqu'à présent, à peine écrit quelques notes.*

Ces mots sont extraits d'une lettre à l'éditeur Schott datée du 17 septembre 1824, et si nous pensons à tout ce que Beethoven a écrit dans les trois années qui lui restaient encore à vivre, nous constaterons que les Muses ne lui ont pas ménagé leurs faveurs.

Si nous mettons à part de telles considérations mythologiques,

il reste que Beethoven se déclarait incapable de dire quelle était la véritable source de son inspiration :

*D'où est-ce que je prends mes idées ? Cela, je ne saurais le dire avec certitude. Elles viennent d'elle-mêmes. Je pourrais les saisir à pleines mains dans la libre Nature, au cours de promenades dans le silence de la nuit, ou au petit matin. Ce sont des impressions qui se transforment en sons, qui eux-mêmes chantent, soufflent et tonnent jusqu'à ce que les notes se tiennent devant moi.*

Weber, en baissant religieusement la voix, comme on pouvait s'y attendre de la part de l'auteur du *Freischütz*, déclare que tous les produits de l'imagination sont « un don d'en haut ». Et ces « dons d'en haut » causent autant d'étonnement à l'artiste qui les reçoit qu'au reste du monde qui vient en admirer la beauté.

« Comment avez-vous trouvé le magnifique thème de votre *Septième Symphonie ?* », demandait un jour à Bruckner un élève plein d'admiration. « C'est le Bon Dieu qui me l'a envoyé », répondit sincèrement le vieux maître.

Si l'on veut bien s'en tenir à d'aussi fermes croyances, l'opération même de la création apparaît comme un mystère que l'homme n'a pas à résoudre, une chose qui ne peut ni s'enseigner ni s'apprendre. Aucune force de volonté, aucune industrie, aucun esprit d'analyse, aucun effort organisé de l'intelligence, ou de l'oreille, ne peut opérer la synthèse en laboratoire de ces produits envoyés du ciel par une puissance transcendante. Ce sont des pierres précieuses extraites d'un terrain exceptionnel. Toute l'industrie humaine ne réussit qu'à fabriquer des pierres artificielles.

*Je nie formellement que la pure volonté soit capable, à elle toute seule, de donner l'essor à l'imagination. Cela est tout aussi impossible qu'il est impossible de commander ses sentiments au gré de la seule volonté. Notre sensibilité humaine n'est pas un mouvement d'horlogerie qu'on peut remonter à plaisir et dont les aiguilles peuvent être disposées au gré de notre fantaisie personnelle.*

Ainsi s'exprimait Rossini, musicien qui, pour sa part, après avoir pleinement éprouvé les bénédictions du ciel, connut les tortures de l'abandon. N'oublions pas, en effet, que le même musicien qui a pu écrire, dans un état de véritable transe, toute la partition du *Barbier de Séville* en treize jours, s'est trouvé, quelques années plus tard, après avoir eu toutes les peines du monde à mettre sur le papier son *Guillaume Tell*, complètement incapable de réveiller son imagination endormie dans un profond sommeil.

Il apparaît donc que le travail proprement dit représente peu de chose pour un artiste qui se laisse aller selon le flot de sa capricieuse fantaisie. Ainsi emporté par le courant, il peut en effet s'imaginer que sa musique lui a été comme dictée du dehors. Il ne fait que mettre sur le papier des idées qui avaient d'abord été élaborées par son subconscient et n'attendaient que leur délivrance.

Nous avons donc vu comment l'inspiration est considérée par un certain type de compositeurs comme une force qui transcende toute détermination rationnelle. Les airs merveilleux qui enchantent nos oreilles et nos cœurs ne seraient que des dons de l'au-delà, des rêves d'un autre monde, des apparitions miraculeuses, nées, comme Aphrodite, de l'écume des vagues.

## Le métier considéré comme facteur créateur

La musique est un métier aussi bien qu'un art. En opposition avec toutes les croyances mystiques, à toutes les théories faisant venir l'inspiration de l'au-delà, certains artistes ont exprimé en termes réalistes leur réponse à l'énigme de la création. Cette réponse se trouve selon eux dans les lois intrinsèques de la matière, et dans des règles dictées par la raison et l'expérience. Pourquoi le métier pur et simple ne permettrait-il pas à un musicien savant et habile d'écrire une œuvre musicale ? Après tout, les grands compositeurs ont mené à bien leur œuvre grâce à leur intelligence et à leur habileté technique aussi bien que grâce à leurs dons d'inspirés. Les traités de composition montrent, depuis des siècles, comment on peut faire de la musique en suivant certaines règles précises. La composition de la musique y est considérée comme une activité contrôlée par les règles de la logique, tout comme n'importe quelle autre activité mentale, et la méthode de travail d'un grand nombre de compositeurs est non seulement comparable, mais encore étroitement apparentée à celle des mathématiciens.

Une théorie strictement mathématique de la musique est attribuée au savant grec Pythagore (500 av. J.-C.), indirectement, car aucun de ses ouvrages relatifs à la musique ne nous a été conservé. Ses disciples en le proclamant « père de la musique » faisaient allusion principalement à ses théories mathématiques de l'acoustique. Toutes les choses sont des nombres. La musique aussi, affirmait Pythagore,

est, dans son essence, un jeu de nombres, car les relations entre les sons peuvent s'exprimer par des nombres. La profonde influence exercée par l'école pythagoricienne ne s'est pas bornée à l'Antiquité, elle se prolongea jusqu'au Moyen Age. Saint Augustin (pythagoricien à sa manière) définit la nature de Dieu comme un cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Il est significatif que l'œuvre maîtresse de saint Augustin, les six livres du *De Musica*, ne traite essentiellement que des problèmes du rythme et du mètre. L'harmonie est en effet considérée comme relevant pleinement des mathématiques. Cette théorie ouvrait la voie à Boëce, auteur du livre sur la musique le plus important de tous ceux que le Moyen Age a produits. Dans le premier livre de son *De Institutione Musicae*, Boëce définit le musicien comme l'homme « qui examine les choses à la lumière de la raison ».

Le principe même de cet enseignement rationaliste n'a jamais cessé d'exercer son influence tyrannique sur les musiciens pendant les siècles suivants. La Raison considérée comme étoile polaire réapparaît à chaque période sous une forme ou sous une autre. Les partisans de cette théorie se réclament de la musique mathématique, du calcul numérique et mettent l'accent sur le rôle exclusif de la technique. Peu importent les différences individuelles de méthode, c'est toujours la Raison qui apparaît comme le caractère dominant de ces diverses conceptions de la musique. Dans une telle perspective, la création musicale ne cache ni secret ni mystère : tout peut s'y réduire à matière de science. Les siècles passent, et l'on voit se perpétuer le rêve de l'Antiquité et du Moyen Age : entrer dans le royaume de la musique par la porte des mathématiques. C'est ainsi qu'en 1706 Alessandro Scarlatti, dans une lettre à Ferdinand de Médicis, dit précisément de sa musique qu'elle est « la fille des mathématiques ». Pour ce musicien sicilien vivant dans la romantique cité de Naples, la composition était une science. Prenons un autre exemple dans l'Allemagne du XVIIIe siècle : un élève de Jean-Sébastien Bach, Lorenz Christoph Mizler, repoussait absolument l'imagination au profit d'une technique de composition purement rationnelle. La « Société de Science Musicale » de Leipzig que Mizler fonda en 1738 consacra tous ses efforts à l'étude scientifique des lois qui gouvernent la composition musicale.

Le compositeur « scientifique » croit en une œuvre jaillie de l'esprit d'invention par l'exercice de la pure technique. A ses yeux,

la musique est le résultat d'un travail très spécialisé, et non pas le produit d'un drame miraculeux entre le compositeur et les Muses. Le miracle est affaire de religion, non de musique. Toutes les activités humaines doivent être envisagées et exécutées en pleine conscience. Il est assez significatif de constater que le mot latin *compositio* implique l'idée de technique organisatrice. Le mot allemand *Künstler* (artiste) est un substantif dérivé du verbe *können* qui signifie à la fois savoir et savoir-faire. Le compositeur apparaît donc comme l'artisan qui connaît son métier, qui possède bien en mains l'instrument qui lui permet d'assembler les sons.

La capacité du compositeur à organiser son matériau sonore en procédant logiquement vers un but clairement déterminé est la garantie d'un rendement beaucoup plus sûr que la confiance aveugle en l'inspiration. Tout comme l'artisan ébéniste transforme son bois en chaises et en tables en suivant les règles de son métier, l'artiste musicien suit implicitement les lois de son métier lorsqu'il travaille sur la matière sonore. Le musicien travaille concrètement sur les sons comme un habile ouvrier travaille le bois, le marbre ou toute autre substance. L'artisan musicien atteint son but grâce à son savoir, son tour de main et son travail; c'est dans une atmosphère artisanale et dans la régularité de sa production que le compositeur trouve les meilleurs excitants au travail. L' « inspiration », ou tout autre mot signifiant la même attente des Muses, est une notion romantique dont un vieil ouvrier ne peut que sourire : lui ne compte que sur son métier. Pour un « homme de métier », le travail est pure affaire de savoir, de savoir-faire, qui permet d'arriver méthodiquement à un résultat froidement prémédité.

## Construction contre inspiration

Au cours de l'histoire, ces deux principes opposés, technique et inspiration, ont tour à tour dominé l'attitude du compositeur à l'égard de son œuvre. Mais aucune attitude humaine n'est pure de tout mélange. Le grand art ne peut s'expliquer ni par la seule inspiration ni par la technique pure. Au reste, la technique même, à son degré le plus élevé, est impensable sans l'inspiration, et, d'autre part, l'élaboration définitive du matériau brut extrait des profondeurs par l'inspiration relève nécessairement de l'esprit discursif, de l'intel-

ligence artistique du compositeur et de ses connaissances techniques. Le point de vue, mystique ou rationaliste, adopté par un compositeur dépend évidemment de ses dispositions personnelles. Sans doute, l'idéologie dominante de l'époque où il vit, son appartenance à telle école, ou à telle autre, et en général tous les facteurs qui constituent le climat moral influeront-ils sur sa décision, mais pourtant, dans ce domaine, le dernier mot reste, en définitive, à la constitution psychologique personnelle de l'artiste.

Inévitablement, ces deux attitudes à l'égard de la création musicale ont été souvent considérées comme relevant de deux principes opposés. Nous en trouvons un exemple remarquable dans une lettre de Verdi datée du 7 septembre 1869 et adressée à Camille du Locle :

*Je crois à l'inspiration ; vous autres, vous croyez à la fabrication. Je ne dis pas le contraire de vous pour le plaisir de discuter, mais je désire de toutes mes forces cet enthousiasme qui vous fait défaut dans vos sentiments et dans vos jugements. Je lutte pour l'art, sous quelque forme qu'il puisse apparaître, mais jamais pour l'amusement, l'artifice ou le système, comme vous voudrez. Ai-je tort ? Ai-je raison ? Quoi qu'il en soit, il me reste assez de bon sens pour savoir que mes idées sont absolument différentes des vôtres, et que, de plus, je n'ai pas l'échine assez souple pour céder et renier des convictions qui sont profondément enracinées en moi.*

Ce credo se retrouve chez Verdi dans toute sa philosophie de l'art. Il imprègne toute sa vie, et sa correspondance nous en fournit mille échos. Dans une lettre du 30 janvier 1876 à la comtesse Clarina Maffei, Verdi se plaint de la tendance contemporaine en musique : « Personne ne pense plus à suivre son inspiration. » Quelques années plus tard le 17 décembre 1884, il écrit à la même confidente :

*Un art sans naturel et sans simplicité n'est pas de l'art. Une inspiration puisée dans la nature même des choses produit la simplicité.*

Cette inspiration, à laquelle croit si fermement Verdi en l'opposant à la fabrication, est la faculté créatrice qui s'ajoute à la démarche de l'esprit calculateur. L'inspiration est précisément ce qui met l'artiste en mouvement ; elle est la source de toute expression vraie. L'intelligence pure rompt le charme créateur. La fabrication sans l'enthousiasme ne peut aboutir qu'à un pis-aller auquel le compositeur ne saurait participer profondément, à une musique sans âme. En revanche, l'apport de l'inspiration n'est qu'une expression élémentaire de la vie intérieure. Il est romantique par son horreur du

prosaïque, et il est donné dans l'enthousiasme qui est le contraire du calcul à froid. La naissance même de l'étincelle créatrice peut être voilée de secret. Pourtant, l'œuvre achevée, chez Verdi tout aussi bien que chez tous les grands maîtres, est un objet rationnel en ce sens qu'il apparaît ordonné, conscient et cohérent. Seul le point de départ, l'inspiration initiale, reste dans le mystère. Il semble mystérieux en effet qu'un homme soit choisi parmi les autres pour créer de grandes œuvres que les autres mortels doivent se contenter d'écouter avec une religieuse émotion.

## Les trois étapes de la composition

Le schéma opératoire de la composition, qui comprend trois étapes, comme nous l'avons signalé plus haut, est commun à toute entreprise créatrice. L'inspiration, l'élaboration et la synthèse sont les principales étapes de l'itinéraire de l'artiste se rendant vers le but final. *Grosso modo*, tout artiste suit ce schéma, que ses poteaux indicateurs soient d'origine classique ou romantique, que le but envisagé soit une petite pièce pour piano ou une grande symphonie, une simple chanson ou une tétralogie lyrique. Toutefois, sans sortir du cadre de ce schéma à trois étapes, on trouvera chez les divers artistes une grande variété de manières qui mettront en évidence l'esthétique particulière à chaque époque aussi bien que la technique propre à chaque compositeur.

Nous connaissons déjà le terme d' « inspiration », défini comme l'impulsion qui met en mouvement l'activité mentale du musicien. Quelle que soit la nature de cette impulsion et d'où qu'elle vienne, pour le musicien, le résultat final consiste toujours en sons. La réponse utile du compositeur au stimulus est la musique : il entend un motif, un accord, un rythme ; il conçoit une forme musicale spécifique. Ces fruits de l'inspiration sont considérés par un certain type de compositeurs comme parfaitement mûrs. Certains musiciens, en effet, acceptent comme satisfaisante la forme sous laquelle une idée musicale se présente à leur esprit. Ceci est particulièrement vrai des romantiques qui ont toujours mis l'accent sur la subjectivité : pour eux, le produit brut de l'inspiration est revêtu d'une valeur durable.

Au cours de la seconde étape, celle de l'élaboration, tout l'outillage technique dont dispose le compositeur entre en pleine action.

C'est l'étape de l'architecture musicale : elle est dominée par l'art de la construction sonore. C'est maintenant que le concept fondamental de l'œuvre doit être affirmé. Le dessin de l'œuvre est arrêté, mais seulement dans ses grandes lignes. C'est en particulier au cours de cette seconde étape que la grande complexité du problème de la création apparaît avec plus d'évidence. Une fois conçue, la musique commence à vivre de sa vie propre, le compositeur en suit la loi interne, en éprouve les forces, gardant en vue le but final. Très souvent, il arrive que le jugement du compositeur se trouve en conflit avec les forces vitales de l'œuvre embryonnaire : cette seconde étape sera donc une étape expérimentale, riche en essais de toutes sortes. Un nouveau plan surgit qui oblige à des transformations du dessein original, et quelquefois même exclut des éléments qui étaient destinés à figurer dans l'œuvre définitive. Ainsi, pendant qu'une partition est en cours de composition suivant une forme donnée, sa substance peut subir sans cesse des modifications.

Il ne faudrait pas croire qu'au cours de cette seconde étape le rôle de l'inspiration soit le moins du monde terminé. Une sorte de faculté extra-lucide guide continuellement le compositeur au cours de toutes les phases de son travail. En ce sens, on peut dire qu'aucun grand musicien n'écrit jamais une seule note sans être véritablement inspiré. En fait, la magie de l'inspiration peut très bien se prolonger pendant toute la durée du travail et ne pas se limiter au moment initial de sa conception. Sans doute, l'élan créateur est-il en même temps mitigé de pensée constructrice, mais s'il en était autrement, l'œuvre d'art souffrirait par manque d'organisation logique. L'imagination abandonnée à elle-même, privée du contrôle de la raison, compromet la bonne exécution. Il semble nécessaire d'admettre un minimum de spéculation esthétique et de préméditation dans la période qui suit immédiatement la conception première de l'œuvre. Mais, d'autre part, si l'on insiste exagérément sur l'aspect technique de la composition, alors toute l'originalité de l'élan subjectif est obnubilée par des soucis d'architecture et le caractère artisanal de l'exécution. Dans l'atmosphère froide où s'effectue la construction rigoureuse de monuments sonores, l'étincelle de l'inspiration perd une grande partie de sa puissance souveraine. Ce n'est pas dans un grand mouvement d'extase romantique, mais bien en suivant une méthode éclairée s'appuyant sur des lois solides de la composition que le musicien organise son matériau sonore.

La troisième et dernière étape est celle de la synthèse créatrice. C'est ici que le mot *compositio* retrouve littéralement tout son sens : c'est ici, en effet, que sont réunies les différentes parties de la partition. Des éléments jusque-là séparés sont maintenant unis : un développement est mis à la suite d'une exposition, un premier ou un second thème est mis en opposition avec un épisode de liaison, une coda est greffée à la fin d'un mouvement. Ce mouvement, à son tour, rejoint l'ensemble d'une sonate ou d'une symphonie. Tout le travail qui jusque-là n'était qu'essai provisoire devient définitif. Tous les éléments qui avaient germé dans l'inspiration et qui ont été complètement mis en œuvre au cours de la phase d'élaboration doivent être maintenant ordonnés dans un travail de synthèse effectué à la lumière d'une raison objective. L'œuvre étant prise cette fois dans sa totalité, le rôle et la place de chaque détail doivent être examinés avec soin. C'est maintenant seulement que la forme définitive de la partition, qui jusque-là n'était qu'entrevue, apparaît avec netteté.

Au premier stade de la composition, le génie se manifeste par l'inspiration. Au second stade, il se déploie dans la superbe maîtrise du métier musical. Dans le troisième et dernier stade, il apparaît comme un mélange de technique et de talent auquel s'ajoute l'infatigable persévérance qui est le propre du génie. En ce sens, on peut dire que le génie apparaît comme l'aptitude à prendre des peines infinies.

CHAPITRE II

# LA CRÉATION ET LES AGES DE LA VIE

L'art est intimement lié à la vie.
WAGNER.

Pour le musicien-né, toute chose peut être source d'inspiration : la voix d'une mère, le sourire d'un ami, le mouvement sourd des passions humaines, toute la vie, en somme, du berceau à la tombe, les maléfices de l'Enfer tout autant que la Gloire de Dieu. Il n'est pas une impression, pas une expérience dont le musicien créateur ne tire un départ d'inspiration. Les événements intérieurs aussi bien que les événements extérieurs, toute la gamme des expériences psychiques ou physiques auxquelles un être humain peut être exposé ou que son imagination peut forger, voilà autant de tremplins qui ont servi l'imagination des compositeurs de musique depuis des milliers d'années.

*Il y a un chant, dit Eichendorff dans son magnifique langage, dormant dans toutes les choses qui rêvent éternellement, et le monde commencera à chanter si tu trouves le mot-clé qui le réveillera de son sommeil.*

La vie en elle-même est le moteur le plus efficace de la création artistique. La plupart des problèmes que se pose un artiste sont nés avec lui : où et quand il a vu pour la première fois la lumière du jour, quelle musique il lui a été donné d'entendre, à quel climat spirituel et artistique il a été exposé dans son enfance, tous ces facteurs, inévitablement, exercent une influence sur l'orientation de son activité créatrice.

Le Destin, qui situe l'artiste dans le temps et dans l'espace, apparaît comme le premier facteur déterminant de son style et de son mode d'expression. N'importe quel artiste se serait exprimé différemment s'il était né à une autre époque et en un autre lieu. Ainsi,

sa date de naissance constitue à elle seule un élément déterminant de toutes ses entreprises artistiques. Le plus grand des révolutionnaires que connaît l'histoire de la musique — Beethoven, dont le prodigieux génie devait bouleverser toutes les règles de l'expression contemporaine — ne fut-il pas obligé, au début de sa carrière, de suivre étroitement la musique de son temps ? Il ne pouvait en être autrement : inévitablement dans les œuvres de jeunesse de tout compositeur, on peut découvrir les traces de l'influence et des impératifs artistiques du milieu dans lequel il vit. Ce n'est que progressivement que peut s'affirmer un style personnel, alors que le compositeur évolue vers sa pleine maturité. La maturité signifie que l'artiste a appris à se comprendre et à s'exprimer lui-même avec de plus en plus d'honnêteté et de profondeur. A mesure que l'artiste s'avance dans la vie, le style primitif des œuvres de jeunesse subit des transformations. Il arrive même que sa technique se développe à un tel point qu'elle dépasse de très loin celle des contemporains. Néanmoins, il y a un certain point où le plus grand génie est contraint de s'arrêter, lorsqu'il a atteint les limites qui définissent l'aboutissement de toute entreprise humaine. Le compositeur de la Renaissance, le compositeur baroque ou le compositeur classique parlent deux langages à la fois : celui de leur époque et celui de leur génie personnel.

A la naissance, tous les caractères du génie personnel se trouvent déjà donnés : il ne leur reste plus qu'à se manifester plus tard comme les ressorts moteurs d'une activité créatrice. Aucun artiste ne peut échapper à sa propre nature, ni se changer lui-même complètement. Comme tout être humain, tout musicien a reçu à sa naissance une certaine constitution psycho-somatique qui déterminera ses tendances, ses goûts, son tempérament et ses réactions en face de l'expérience musicale.

## L'ENFANCE

Le cours de la vie du compositeur est comme la voie au long de laquelle chemine l'entreprise créatrice, à la recherche de son idéal définitif. C'est au cours de l'enfance que se forment des impressions dont l'importance durera toute la vie. Les répercussions artistiques de ces impressions peuvent très bien n'apparaître que beaucoup plus tard, peut-être même pas avant la maturité. Mais chez quelques-uns des plus grands compositeurs, les caractères dominants des chefs-

d'œuvre de l'âge mûr apparaissent avec évidence dès les premières années. Certains d'entre eux sont nés dans une atmosphère toute chargée de musique. Ce riche héritage déposé par le destin dans le berceau de l'artiste en puissance était considéré par Schumann comme le véritable fondement nécessaire de la maîtrise musicale. Et c'est ainsi qu'il loue la bonne fortune de

*ceux dont le père était un simple musicien, qui se sont nourris de musique en suçant le lait de leur mère et qui ont fait leurs premières études dans leurs rêves d'enfants.*

Léopold Mozart, le père de Wolfgang Amadeus, raconte à son fils, dans une lettre du 16 février 1778, comment celui-ci se comportait dans ses premières années :

*Pour un enfant, vous étiez plus sérieux que puéril. Quand vous étiez assis au piano ou occupé de tout autre manière à faire de la musique, personne ne pouvait se permettre la moindre plaisanterie. Dans ces moments-là, l'expression de votre visage était si sérieuse que beaucoup de personnes avisées en concevaient de graves inquiétudes sur votre santé.*

L'attitude grave de Wolfgang trahissait une fanatique concentration d'esprit sur cette musique intérieure qui chantait en sa tête dès son enfance et qui ne devait jamais le quitter. Mais il se trouve aussi des documents faisant allusion à la gaîté, à l'enjouement de l'enfant prodige. Johann Andreas Schachtner, le trompette de cour de Salzbourg, parle, dans une lettre du 24 avril 1792 adressée à la sœur de Mozart, des humeurs tantôt graves et tantôt plaisantes du « Wolfgangerl ». La précocité phénoménale de Mozart explique comment il est possible que la musique composée dans son enfance présentât déjà indubitablement les caractéristiques de ce que nous appelons aujourd'hui le style mozartien. En particulier, cette oscillation entre la sérénité et la mélancolie en est un des traits les plus remarquables. Même ce *Requiem*, qui fut la dernière œuvre de Mozart, n'est pas constamment empreint de gravité. Quant à *La Flûte enchantée*, sa musique est pleine de gaîté enfantine qui nous touche comme le parfum passé des jours heureux.

Le petit Georg Friedrich Haendel, malgré le chirurgien son père, qui avait tout fait pour décourager sa passion, consacrait à la musique tout son temps, et même ses heures de jeu. On raconte aussi que le jeune prodige commença à faire de la musique bien longtemps avant d'être capable de marcher; dès qu'il put exprimer ses désirs, il demanda des instruments de musique comme cadeaux de Noël, et c'est ainsi

que les jouets favoris de son jeune âge furent des trompettes, des cors, une flûte et un tambour. Une anecdote bien connue nous rapporte comment il s'échappait du lit en pleine nuit pour aller s'exercer sur le clavecin. C'est là, sur le clavier, que sa jeune imagination trouva pour la première fois la possibilité de s'exprimer sur le mode de l'improvisation, et tout au long de sa féconde carrière, nous savons qu'il eut souvent recours à cette méthode qu'il avait déjà expérimentée tout enfant.

Toutes les biographies de compositeurs montrent d'une manière irréfutable comment les expériences des premières années exercent leur influence sur l'œuvre de l'âge mûr. Il suffit de lire les vies de Haydn, Weber, Chopin, Mendelssohn ou Tchaïkovsky pour appuyer sur des exemples convaincants le fait que la poussée de sève créatrice chez l'artiste-enfant coïncide avec le développement précoce de l'intelligence et de l'affectivité.

Parmi les compositeurs plus récents, citons Gustav Mahler, dont la musique laisse souvent apparaître des réminiscences de musique militaire, de sonneries de trompettes, de marches et de roule ments de tambour. Nous trouvons là, sans aucun doute, les vestiges d'impressions durables laissées dans l'esprit du jeune Gustav par les longues promenades qu'il faisait avec sa nourrice autour des baraquements militaires, dans sa Moravie natale. Dans les symphonies de Malher, ces fanfares et ces battements de tambour de la vieille armée autrichienne surgissent d'une manière telle que leur présence ne saurait se justifier par les exigences formelles de la construction symphonique. Ces éléments inexplicables relèvent du domaine du surréalisme musical; ils conduisent à un monde de rêves, de symboles et de souvenirs d'enfance dont les lois logiques de la construction musicale ne suffisent pas à rendre compte.

## L'assimilation du style et la personnalité

A mesure que vieillit un compositeur, sa personnalité s'accuse naturellement davantage et la musique qu'il écrit alors nous la révèle d'autant plus clairement. Quelle différence de technique et de style entre la première et la dernière œuvre ! Que de chemin parcouru par les vrais grands compositeurs entre l'*opus* nº 1 et l'*opus ultimum* !

Les premières œuvres nous montrent nécessairement le jeune

compositeur à la recherche d'un style : il est avide d'apprendre, d'assimiler toute une tradition pour, finalement, la rejeter par-dessus bord. Le jeune artiste est pleinement conscient de ces recherches et de ces tâtonnements qui le laissent insatisfait. Il s'arrête à certaines étapes qui lui ouvrent de nouveaux horizons, de nouvelles perspectives. Pour que l'artiste créateur atteigne enfin son but, un haut degré de réceptivité lui est indispensable : souvent, le jeune compositeur ne peut trouver son propre style avant d'avoir acquis une connaissance approfondie de toute la musique écrite avant lui et absorbé tout ce qui lui semble utile dans la technique des contemporains. Comme nous allons le voir, le recours à une technique étrangère est un stade intermédiaire par lequel passent même les compositeurs qui montreront par la suite la plus grande originalité.

Le jeune Jean-Sébastien Bach a cherché — et trouvé — des leçons dans les œuvres de Frescobaldi, Froberger, Kerll, Pachelbel, Fischer, Strungk, Buxtehude, Reinken, Bruhns, Böhm, et quelques vieux organistes français qui, suivant la mode de ce temps-là, étaient tous de grands maîtres de l'harmonie et de la fugue. Comme nous l'apprend Forkel, les concertos pour violon de Vivaldi, qui venaient juste d'être publiés, l'ont également aidé à découvrir sa propre musique :

*Il conçut l'heureuse idée d'en faire des arrangements pour le clavier. Il en étudia l'enchaînement des idées, leurs relations réciproques, la variété des modulations et bien d'autres particularités. Les changements rendus nécessaires dans certains cas par l'adaptation pour le clavier de traits composés spécialement pour le violon lui apprirent à penser musicalement. Après avoir mené à bien ce travail, il ne lui était plus nécessaire d'attendre de ses doigts l'inspiration, mais bien de sa propre imagination. Ainsi préparé, il ne fallait plus à Bach que de la persévérance et une pratique constante de la musique pour atteindre un stade auquel non seulement il se sentit capable de se créer son propre idéal artistique, mais encore de le réaliser. Au cours de sa longue carrière de musicien, il ne manifesta jamais le moindre relâchement. Il travaillait avec une telle constance et une telle assiduité que, bien souvent, les jours ne suffisant plus, il y employait ses nuits : ce qu'il avait écrit durant le jour, il s'exerçait à le jouer pendant la nuit suivante.*

La correspondance de Mozart avec son père nous montre que sa méthode, qui consiste à puiser aux sources mêmes des contemporains les éléments de la science musicale, était parfaitement consciente chez notre compositeur. C'était là une nouvelle étape sur la route qui conduit au but final : la maîtrise personnelle.

*Comme vous le savez, dit Mozart à son père dans une lettre du 7 février 1778, je peux plus ou moins adopter ou imiter n'importe quel genre et n'importe quel style de composition.*

De fait, il ne s'est pas privé d'adopter — à commencer par le style de Salzbourg et celui des vieux maîtres viennois. Plus tard, il se plaisait à imiter tout ce qu'il avait l'occasion d'entendre au cours de ses voyages : la musique française et l'italienne aussi bien que les différents styles allemands. Ce fut à Mannheim qu'il eut connaissance de la *Medea* de Benda, et dans une lettre du 12 novembre 1778, il rapporte à son père :

*Savez-vous quelle est mon opinion ? C'est qu'on devrait traiter la plupart des récitatifs d'opéra de cette manière (comme ils sont traités dans* Medea) *et qu'on ne devrait que très exceptionnellement chanter les récitatifs, à savoir quand les mots peuvent trouver leur expression parfaite dans la musique.*

Le zèle de Mozart pour ce mode d'expression dramatique nouvellement découvert n'eut de cesse qu'il n'ait lui-même essayé d'écrire un « mélodrame » : *Zaïde.*

Aucun jeune compositeur — fût-il doué, comme Mozart, d'un génie aux sources apparemment inexplicables — ne peut effectivement créer de son propre chef sans rien devoir à personne. Tant que l'artiste de génie n'a pas acquis son indépendance intellectuelle, toutes les œuvres qu'il peut produire ne constituent avant tout que des témoignages d'une prodigieuse aptitude à assimiler les techniques étrangères et par conséquent à acquérir la maîtrise d'une technique personnelle. Il allie le besoin insatiable d'imiter au talent d'acquérir la maîtrise dans n'importe quel style.

Ce fut sur l'arbre de la Science — d'une science bien assimilée — que put fleurir et s'épanouir le style personnel de Mozart. Dans sa maturité, sa création personnelle — l'expérience immédiate de la musique — apparaît au premier plan, à la place de l'expérience indirecte (qu'il partageait avec ceux dont il s'était donné pour tâche de conquérir et de surpasser la technique). L'expérience musicale immédiate lui appartient en propre, et c'est à partir d'elle que sa technique créatrice s'épanouit en la plus haute originalité.

L'Histoire nous montre comme une chaîne infinie d'impulsions créatrices, d'élans d'inspiration ; dans cette chaîne, Mozart est un maillon : il emprunte à ceux qui l'ont précédé et il donne à ceux qui lui succéderont. A cet égard, il n'est pas sans intérêt de constater que, presque un siècle après Mozart, un musicien comme Edward Elgar, à l'âge de vingt et un ans, fut instinctivement attiré par la musique de Mozart au point de la prendre pour modèle. Pour complé-

ter ses études théoriques très poussées et la lecture des gros traités, Elgar décida de copier l'architecture de la fameuse *Symphonie en* Sol *mineur* de Mozart en écrivant lui-même une symphonie dans le même style et dans le même ton. Là où Mozart modulait, il modulait aussi. Il subdivisa la forme et agença les diverses parties en étroite conformité avec son modèle, tout en évitant l'imitation servile.

Nous voyons ainsi de quelle manière un jeune compositeur assimile un chef-d'œuvre du passé. La partition tant admirée est utilisée, en quelque sorte, comme un modèle fournissant les bases sur lesquelles s'appuiera l'élève pour élaborer son propre développement : la forme y est dessinée dans les moindres détails. De la même manière qu'un jeune peintre va copier les chefs-d'œuvre dans les musées afin de retrouver, pour son profit, la technique d'un grand maître, le jeune compositeur étudie et reproduit en esquisse les chefs-d'œuvre de la grande musique qui ont particulièrement frappé son imagination d'artiste.

### L'inspiration a travers les autres

Parvenu à sa maturité, le compositeur dont le style personnel est désormais bien établi ne copie jamais dans le sens d'une pure imitation. Si, pris d'enthousiasme pour la musique d'un autre artiste, il s'en sert comme d'un tremplin pour prendre son élan créateur, le résultat sera inévitablement une œuvre nouvelle.

Mozart, dont le génie créateur s'est révélé à un âge si précoce, a dépassé le stade de l'*assimilation* dès son enfance. A un âge où les autres sont encore à la recherche de leur style, il s'était depuis longtemps découvert à lui-même. Lorsque, dans les dix dernières années de sa vie, il se mit à étudier intensément la musique des autres compositeurs, il le fit comme un artiste en pleine maturité sans cesse en quête d'une nouvelle orientation. Le génie ne demeure jamais en repos. C'est une curiosité dévorante, un désir insatiable de connaître qui incitèrent Mozart à écrire à son père un certain 10 avril 1782 :

*Je vous prie de m'envoyer les six fugues de Haendel et les toccata et fugues d'Eberlin. Je vais tous les dimanches matin chez le baron Van Swieten, et on n'y joue que du Haendel et du Bach. Je suis en train de faire une collection des fugues de Bach — celles de Sébastien aussi bien que celles d'Emmanuel ou de Friedmann ; je collectionne aussi celles de Haendel et c'est pourquoi je désire avoir les six dont je vous ai parlé. Je voudrais bien aussi pouvoir faire entendre celle d'Eberlin au baron.*

La découverte par Mozart des maîtres baroques devait constituer une expérience décisive pour l'évolution de sa vie créatrice.

Le dernier opéra de Mozart, *La Flûte enchantée* (en particulier les petits ensembles), servit à son tour d'élément d'inspiration à Franz Schubert. On sait qu'il aimait à passer des heures heureuses à faire de la musique chez les sœurs Fröhlich où il tenait le piano d'accompagnement lorsqu'elles chantaient l'opéra de Mozart. L'adorable mélange de trois voix de femmes, que ce soit dans le chœur des dames d'honneur de la Reine de la Nuit ou bien dans le trio des Génies, enchantait Schubert : « O ! Dieu ! Quel délice ! », s'exclamait-il. Après une telle soirée consacrée tout entière à *La Flûte enchantée*, Schubert rentrait chez lui vibrant encore de la musique de Mozart. Quelques jours plus tard, il étonnait ses amis en leur apportant le manuscrit achevé de ses quatuors vocaux *Gott ist mein Hirt* et *Gott in der Natur*.

Il arrive que le compositeur, sous l'effet de l'inspiration que lui procure l'œuvre d'un autre musicien, commence par adopter une attitude imitative, à titre d'exercice ou d'expérience. Mais, s'il est un grand maître, de telles expériences aboutissent le plus souvent à l'invention d'une nouvelle *manière*, à la création d'une musique qui ne rappelle que de très loin le modèle dont elle est inspirée. C'est ainsi, par exemple, que Berlioz s'est engagé dans une étude méthodique de l'opéra en fréquentant assidûment le théâtre. Il raconte dans ses mémoires qu'il avait l'habitude de prendre sur lui la partition de l'œuvre inscrite au programme et de suivre attentivement pendant toute la représentation, assis à une place où il y avait assez de lumière pour lire. Par cette méthode pratique, Berlioz acquit la connaissance du maniement de l'orchestre et détermina la fonction et le timbre de la plupart des instruments, même s'il n'en pouvait saisir le mécanisme. En se livrant à une comparaison approfondie des moyens employés par un maître vénéré et des résultats obtenus, Berlioz saisit les liens subtils qui existent entre l'expression musicale et l'art particulier de l'instrumentation. Parmi toutes les partitions qu'il analysa ainsi, celles de Gluck étaient les plus chères à son cœur :

> *Je lus et relus les partitions de Gluck, je les copiai, je les appris par cœur ; elles me firent perdre le sommeil, oublier le boire et le manger ; j'en délirai.*

Berlioz, à son tour, exerça une très forte influence sur le jeune Wagner, qui avait entendu à Paris, entre 1840 et 1842, quelques œuvres

importantes du maître français. Wagner commente en ces termes l'impression que lui a laissée la symphonie de *Roméo et Juliette.*

*D'abord, la magnificence et la magistrale exécution de la partition d'orchestre me laissèrent confondu. C'était au-dessus de tout ce que j'avais pu imaginer... J'étais tout ouïe pour des choses dont je n'avais jamais rêvé jusque-là et qu'il me fallait à tout prix essayer de réaliser par moi-même... En fait, à cette époque, je me sentais presque un écolier à côté de Berlioz.*

Plus tard, le 7 octobre 1859, alors qu'il a achevé une œuvre aussi manifestement originale que *Tristan*, Wagner confie à Hans de Bülow qu'après avoir eu connaissance des œuvres de Liszt, il est devenu « un autre homme en ce qui concerne l'harmonie ».

L'analyse des œuvres d'autres artistes peut non seulement exercer une influence positive qui invite à l'imitation, mais aussi une influence négative. Il est permis d'admirer profondément le chef-d'œuvre d'un autre musicien sans pour autant être contraint de l'adopter de tout cœur comme modèle. Après avoir étudié la partition de *Lohengrin*, Tchaïkovsky, dans une lettre à Mme von Meck, datée du 17 mai 1879, note ainsi sa réaction :

*J'ai besoin d'étudier cette partition de très près et de décider si je dois ou non adopter certains de ses procédés d'instrumentation. Sa maîtrise (celle de Wagner) est extraordinaire, mais pour des raisons que je ne puis expliquer sans entrer dans des détails techniques, je ne lui ai rien emprunté. L'orchestration de Wagner est trop symphonique, trop surchargée, trop alourdie pour de la musique vocale. Plus j'avance en âge et plus je suis convaincu que la symphonie et l'opéra sont à tous égards situés à deux pôles opposés de la musique. C'est pourquoi l'étude de* Lohengrin *ne m'a pas conduit à changer mon style, bien qu'elle m'ait fort intéressé. Son rôle a été en quelque sorte négatif.*

Verdi, en présence de la musique de Wagner, réagit à peu près de la même manière et s'exprime dans des termes presque identiques (lettre du 14 juillet 1889).

Lorsque nous avons affaire à un grand maître, la période d'assimilation des œuvres d'autrui est, en règle générale, une simple étape transitoire avant le développement complet de la personnalité originale. A l'opposé, nous trouvons le compositeur qui absorbe, quelquefois avec un égal succès, toute la musique ancienne et moderne, mais dont le style ne dépasse jamais un certain stade de développement, comme si son esprit se bornait à fonctionner comme un prisme où joue la lumière de toute la musique déjà existante. C'est ainsi qu'on peut opposer le génie au talent : le génie recréant tout ce qu'il touche et le talent se bornant à assimiler avec une grande

habileté. Pour ne parler que des musiciens du XVIII^e siècle, on peut dire que Hasse, Graun, Jommelli et Telemann ont été des compositeurs de très grand talent. Vénérés par leurs contemporains, ils étaient même, de leur vivant, placés plus haut que ceux à qui nous attribuons aujourd'hui l'épithète de « génie ».

Ainsi fut-il du célèbre Telemann que son siècle considérait comme supérieur à Jean-Sébastien Bach. Telemann était assurément un très habile homme de métier; Haendel prétendait même que Telemann était capable d'écrire un motet à huit parties aussi facilement qu'un autre écrirait une lettre. Cet étonnant musicien montra, au demeurant, la même facilité dans tous les autres genres de composition, mais sans jamais sortir des voies frayées par ses prédécesseurs : son extraordinaire talent se réduisait à une prodigieuse faculté d'assimilation. Cet éloge porte en lui la plus grave des condamnations artistiques — au jugement de la postérité. Or, si le jugement que la postérité porte sur Telemann contredit celui des contemporains du compositeur, au point d'opérer un complet renversement des valeurs, c'est que le brillant de sa technique a perdu aujourd'hui beaucoup de sa signification et que ses plus belles réussites nous apparaissent quelque peu désuètes. Cependant, la musique de Bach est toujours nouvelle en sa profondeur : elle échappe au temps, comme toute œuvre de génie.

### La polyphonie beethovénienne et l'assimilation du style

Beethoven, qui fut sans doute le plus grand génie créateur du XIX^e siècle, n'échappe pas à la règle selon laquelle tous les maîtres — même les plus grands — traversent inévitablement une période consacrée à l' « assimilation du style ». Ce travail d'assimilation pourrait aisément être mis en évidence à n'importe quel stade de l'évolution technique de Beethoven. Mais l'exemple le plus frappant est fourni par l'évolution de son style fugué, et cet itinéraire qui, depuis ses apprentissages avec Haydn et Albrechtsberger, l'a conduit à la maîtrise de son art.

A l'exception d'une petite fugue pour orgue en *Ré* majeur, à deux parties (*op.* 136), on ne saurait trouver dans toute l'œuvre de Beethoven aucune fugue qui se présente comme une partition isolée. Certes, cette œuvre est riche en morceaux de caractère fugué, mais il

s'agit là soit de fugues accomplies qui ne sont que des parties d'œuvres plus importantes telles que sonates ou symphonies, soit de développements fugués greffés sur la charpente harmonique d'un « mouvement » de sonate ou de symphonie. Tel est également — en principe — le rôle de la fugue dans l'œuvre de Haydn et de Mozart. Alors que chez les maîtres baroques la fugue est un but en soi, chez les Viennois, elle a une autre fonction : elle apparaît comme le plus solide support de polyphonie à l'intérieur de compositions complexes. Haydn et Mozart adaptèrent les caractères essentiels de leur technique à cette nouvelle utilisation de la fugue. Leurs thèmes de fugue manifestent une tendance à la construction par phrases ou périodes symétriques. Les maîtres baroques, au contraire, considéraient les thèmes de ce genre comme difficiles à développer, aussi les évitaient-ils généralement. Le « Cum Sancto Spiritu » de la *Troisième Messe* (en *Ut* majeur) de Mozart et le « Cum Sancto Spiritu » de la *Première Messe* de Beethoven — en *Ut* majeur également — montrent à cet égard une frappante similitude dans la construction du thème qui sert de sujet.

Cette nouvelle adaptation de la fugue au service de la forme sonate de la part des maîtres viennois conduisit également à des modifications intrinsèques dans l'architecture de la fugue elle-même. Contrairement à la fugue baroque, la fugue viennoise présente une section centrale (modulante) accrue en importance aux dépens de la section principale : l'exposition. Augmentée en durée, la section centrale se trouve par là même dotée d'une plus grande importance contrapuntique. Quant à l'exposition, elle se borne le plus souvent à faire entendre le sujet repris à tour de rôle par chacune des parties.

La fugue baroque, elle, réserve une plus large place à l'exposition dans le ton principal, ainsi qu'à la dernière partie de la fugue, tout au moins jusqu'à la dernière cadence : une combinaison de deux expositions dans le ton principal n'est pas chose extraordinaire. Ainsi la fugue en *Fa* mineur du *Clavecin bien tempéré* (volume I) procède largement à deux expositions dans le ton principal avant d'attaquer une modulation. Au demeurant, les caractères essentiellement contrapuntiques de la fugue baroque l'emportent de beaucoup sur tous les autres.

Les maîtres viennois renversèrent cet équilibre et l'aspect harmonique de la forme fugue acquiert avec eux une grande importance. A ce titre, l'œuvre de Haydn et celle de Mozart constituent

une transition conduisant à Beethoven, qui a su coordonner le rôle des modulations avec celui du contrepoint. Une telle technique est exactement à l'opposé de celle de J.-S. Bach qui, dans des œuvres comme la fugue en *Ut* majeur du *Clavecin bien tempéré* (volume I), fait usage du maximum de combinaisons contrapuntiques avec le minimum de modulations.

A la place d'une écriture stricte des parties constituant une fugue réelle et conduisant à une indépendance des voix, caractéristique de la fugue baroque, nous voyons apparaître, dans la polyphonie classique, un nouveau genre de contrepoint : la ligne mélodique passe constamment d'une voix à une autre, les parties n'ayant pas le chant s'employant à accompagner celle qui le détient. L'accent est mis, cette fois, sur la mélodie, bien que l'accompagnement *obligato* participe entièrement au développement contrapuntique. La raison du transfert de ce procédé d'accompagnement dans le cadre de la fugue est due à l'introduction de cette dernière dans la forme sonate. Il en résulte que le style de la section fuguée peut être assimilé aux parties moins polyphoniques d'un mouvement de sonate. Tout cela, Beethoven l'a appris de Haydn et de Mozart.

Plus tard, Beethoven devait se tourner avec une curiosité passionnée vers les polyphonistes baroques. L'un de ses carnets contient de nombreux exemples extraits de *L'Art de la fugue* de J.-S. Bach, que, de toute évidence, Beethoven avait recopiés dans le but de les étudier attentivement. Czerny, qui fut l'élève de Beethoven, fait état de la profonde connaissance du *Clavecin bien tempéré* qu'avait son maître et nous montre Beethoven jouant inlassablement les préludes et fugues. Si l'on en croit Beethoven lui-même, c'est le style fugué de Haendel qui lui a inspiré la conception de l'*Ouverture en* Ut, *opus* 124.

Les dernières fugues de Beethoven montrent la puissante influence exercée par Bach et Haendel. Par certains aspects, l'*opus* 106 et l'*opus* 133 se tournent vers les grandes fugues pour orgue de J.-S. Bach. L'unité thématique de la fugue dans la *Sonate pour piano opus* 106 ne résulte pas de la prédominance d'un seul et unique sujet. Elle vient plutôt de la manière dont toute la matière contrapuntique est dérivée du thème principal lui-même, sur lequel même les divertissements sont construits. On trouve un exemple d'une telle technique dans la fugue en *Mi* majeur du *Clavecin bien tempéré* (volume II) de J.-S. Bach. De plus, il semble bien que la progression ascendante et la complexité de la triple fugue de Beethoven dans

l'*opus* 106 soient une réminiscence de la technique polyphonique employée par Bach dans la fugue en *Ut* dièse mineur du *Clavecin bien tempéré* (volume I). Le plan de construction de la triple fugue n'est pas issu de l'exposition de trois « sujets » d'égale importance, mais, au contraire, il procède d'une combinaison de trois sujets qui servent de contrepoints au thème principal.

Autre trait de caractère baroque dans le style fugué de Beethoven : la fréquente agrégation d'expositions, qui donne, par exemple, à la *Grande Fugue opus* 133 de Beethoven une allure de véritable œuvre baroque. Il y a une similitude entre la construction quelque peu en forme de rondo de la fugue en *Ut* dièse majeur du *Clavecin bien tempéré* (volume I) avec ses six interludes et celle des fugues de l'*opus* 106 et de l'*opus* 133 de Beethoven.

Il est extrêmement significatif d'observer les différentes attitudes de Beethoven à l'égard des règles de la fugue : obéissance stricte aux règles fondamentales dans les dernières œuvres et traitement libre du contrepoint fugué dans les œuvres de jeunesse. De toute évidence, l'épuration du style est ici l'une des importantes conséquences de la fréquentation assidue de la musique baroque. Si l'on peut constater une bonne centaine de violations des règles strictes du contrepoint dans les premières partitions de Beethoven, par contre les fautes contre les très rigoureuses règles fondamentales sont une rareté dans des partitions où le compositeur s'est trouvé aux prises avec les problèmes de polyphonie les plus complexes. Ce fait met en lumière un aspect de la personnalité artistique de Beethoven : c'est au moment même où il écrivait ses partitions les plus complexes qu'il s'était rendu maître du style le plus pur.

Si l'on fait le compte de toutes les partitions de Beethoven contenant des parties fuguées, on trouve environ vingt-cinq exemples de fugues *(fugatos)*. C'est au cours de la dernière période créatrice de Beethoven que l'écriture stricte de la fugue apparaît le plus fréquemment : on la trouve dans l'*opus* 101, l'*opus* 102, l'*opus* 106 (deux fois), l'*opus* 110, l'*opus* 120 (deux fois), l'*opus* 123 (trois fois), l'*opus* 125, l'*opus* 131, l'*opus* 133, l'*opus* 136 et l'*opus* 137. Ce fut pendant cette période que l'esprit créateur de Beethoven fut inspiré par le contrepoint linéaire de J.-S. Bach aussi bien que par la polyphonie de Haendel qui plaçait avec tant de force l'accent sur l'élément mélodique.

La fréquentation des chefs-d'œuvre de Bach et de Haendel donna

naissance, chez Beethoven, à quelque chose d'absolument nouveau. Cette nouveauté est le résultat d'une synthèse opérée par Beethoven entre la technique de la fugue « viennoise » et celle de la fugue baroque. La technique polyphonique proprement beethovénienne se développait par l'assimilation constante de techniques étrangères.

Beethoven n'acquit la maîtrise indépendante de son art qu'après s'être lui-même dépouillé de tous les vêtements empruntés. Si nous comparons le style des œuvres de jeunesse avec celui des dernières œuvres du compositeur, il semble impossible d'imaginer une évolution intérieure comparable à cette prodigieuse évolution musicale. Que de conquêtes sur le plan technique ! Cependant, l'évolution technique est impensable sans une évolution spirituelle parallèle. A l'époque de son premier séjour à Vienne, en 1787, le jeune Beethoven était sous le coup du premier grand choc douloureux de sa vie. La mort de sa mère en juin de la même année mit une fin à ses premières études dans la capitale autrichienne. A vingt-huit ans, il fut contraint de se faire philosophe pour supporter l'existence. Dans tout ce qu'il écrivit par la suite, on constate les effets de cette philosophie acquise de bonne heure — philosophie faite de sublimation, de souffrance et d'une sorte d'humour qui n'est que la contrepartie d'une âme tragique. L'épreuve dramatique de la surdité menaçante et la détresse où l'homme se trouvait réduit s'étaient transformées en source de méditation intérieure, de grandiose introspection.

## La poursuite perpétuelle

Un des propos favoris de Schumann consistait à démontrer le parallélisme entre l'art et la vie. Il se donnait lui-même souvent en exemple pour montrer le lien qui existe entre les expériences de la vie et leur correspondance dans le domaine de l'art. « Tu trouveras aisément ce qui manque de maturité et d'achèvement », explique-t-il à un ami en parlant de sa propre musique,

*ce sont des reflets de mon extravagante jeunesse, car c'est l'homme aussi bien que le musicien qui ont cherché là à s'exprimer simultanément.*

Dans l'œuvre de tout artiste apparaissent de tels contrastes entre la jeunesse et la maturité.

Prenons le cas de Richard Wagner : quelle remarquable évolution

de la jeunesse à la vieillesse, de l'amoralité du *Liebesverbot* et de la sensualité indomptée du premier *Tannhäuser* (représenté pour la première fois à Dresde en 1845) à la renonciation de *Tristan* et à l'ascétisme religieux de *Parsifal* ! Entièrement absorbé par la composition de son second *Tannhäuser* (représenté pour la première fois à Paris en 1860), Wagner reconnaît le long chemin parcouru en plus de quinze années. Son attitude en face d'un problème qu'il avait déjà abordé lorsqu'il était plus jeune est maintenant profondément modifiée. Il écrit dans une lettre datée du 30 septembre 1860 :

*J'ai déjà travaillé un peu à la musique de ma nouvelle scène. Fait remarquable : toute la passion intérieure que je pourrais appeler* l'extatique féminin *m'était absolument étrangère à l'époque où j'écrivais mon premier* Tannhäuser. *J'ai donc été forcé de tout démolir et de construire à neuf. Vraiment je suis horrifié par les Vénus de théâtre que j'ai pu créer autrefois.*

La reconstruction s'opère avec un nouveau matériau musical : une nouvelle instrumentation, concernant notamment les trompettes, les cors et une nouvelle utilisation des cordes. Avec la partition remaniée de la *Bacchanale de Paris*, nous pénétrerons dans un nouveau domaine harmonique. L'accord de neuvième et celui de septième majeure annoncent la sphère harmonique des *Nibelungen*. Un grand nombre d'autres détails d'ordre musical témoignent aussi de l'évolution technique et esthétique de Wagner.

La « passion intérieure » et l' « extatique féminin » du second *Tannhäuser* cèdent devant l'extase religieuse de la dernière confession de Wagner dans le *Buhnenweihfestpiel Parsifal*. Nous voyons, alors, dans ce travail de toute une vie, qui va du *Liebesverbot* à *Parsifal*, le reflet de l'évolution de l'homme de trente à soixante-dix ans. On a prétendu que la spiritualité de sa dernière œuvre, *Parsifal*, n'était que le résultat de la vieillesse, et qu'on n'y trouvait pas la véritable sublimation qui jaillit des dernières œuvres de Bach, de Haydn ou de Verdi.

Même si cette accusation était justifiée, la composition de *Parsifal* n'en serait pas moins une preuve du parallélisme entre l'art et la vie. Cette double observation, bien entendu, n'est pas seulement vraie des musiciens. Une connaissance profonde de la genèse de n'importe quelle œuvre d'art n'est possible qu'à travers sa projection dans le développement de la vie de l'artiste créateur. Dans le cas de Tolstoï, par exemple, nous pouvons suivre dans sa vie et dans son œuvre une même courbe allant de la débauche d'une jeunesse adonnée aux

plaisirs de la chair à l'ascétisme dont témoigne son dernier roman : *La Sonate à Kreutzer*. La jeunesse est l'âge du péché, la maturité l'âge de la réflexion, et la vieillesse se tourne vers la vie éternelle.

Entre un tel commencement et une telle fin, la vie de l'artiste est un combat pour la conquête d'un idéal permanent. Dans toute l'œuvre de Wagner, un seul motif anime sa verve créatrice : l'idéal de rédemption. Dans les œuvres de la première période, ce motif est interprété comme étant le sacrifice de soi-même, de la part d'une femme amoureuse. Plus tard, la rédemption sera accomplie grâce à la pitié, grâce à la force morale et à la bonté. Le combat que Wagner a mené toute sa vie avec la matière musicale et théâtrale, ses efforts pour unir la philosophie, l'art et la religion se fondent dans ce leitmotiv humain : la rédemption, l'attente de la libération, la soif du salut.

Cette constance dans la poursuite d'une mission créatrice explique aussi pourquoi la meilleure manière d'aborder l'étude d'un artiste peut défier l'ordre apparent et le processus logique. Wagner rapporte que, lorsqu'il préparait le livret du troisième acte de *Tristan*, il eut la soudaine vision d'un jeune homme qui, une lance au poing, s'avançait vers le lit de Tristan mourant. Ce chevalier, vêtu de son armure, c'était Parsifal. Quel rapport pouvait bien avoir avec Tristan cette apparition du héros religieux de la dernière œuvre de Wagner ? Nous savons aujourd'hui, d'après l'examen des partitions achevées, qu'il n'y a aucune relation entre le drame de *Tristan* et celui de *Parsifal* — pas même un vague lien comme il en existe un dans *Lohengrin* (qui fait mention de Parsifal comme étant son père), ou dans les *Maîtres chanteurs*, où Hans Sachs fait allusion à la triste histoire de *Tristan et Yseult*.

Mais Tristan malade et Amfortas en proie à la douleur aspirent tous deux à un soulagement dans leurs souffrances. Tous deux sont atteints d'un mal sans espoir, condamnés à mourir. Dans la vision qu'a eue Wagner, Tristan reçoit la visite du jeune Parsifal, de ce même Parsifal qui fut choisi pour apporter à Amfortas ce soulagement que peut seule procurer la sainte lance touchant sa blessure. Dans cette intrusion d'une vision involontaire, issue des profondeurs du subconscient, venant interrompre le cours d'un travail conscient, dans cette vision apparemment étrangère au but immédiat, nous saisissons la continuité interne du courant créateur. Sans doute, le lien entre la vision de *Parsifal* et la genèse de *Tristan* se situe-t-il dans

cette continuité subconsciente au regard de laquelle l'ensemble de l'œuvre de Wagner apparaît dans son unité indivisible : le combat est permanent et les frontières entre les œuvres ne sont pas marquées par l'achèvement d'une partition et le début de la suivante. Il y a un courant de création continu, de l'*opus primum* à l'*opus ultimum*. Ce courant peut être porteur de plus de substance que l'artiste n'en utilise à un moment donné. Rien de ce qu'apporte le subconscient n'est sans valeur, même si l'utilité n'en est pas reconnue sur le moment. L'apparition de *Parsifal* à Wagner, alors que ce dernier était occupé à la composition de *Tristan*, donna par la suite la preuve qu'elle constituait un élément important parmi les ressources créatrices de Wagner.

Seule l'hypothèse de la continuité intérieure dans la recherche permet d'expliquer qu'un compositeur puisse travailler simultanément à plusieurs partitions différentes, présentant même, quelquefois, des caractères opposés. Son imagination peut voyager dans tous les sens et sauter du présent au futur — c'est-à-dire au projet — sans aucun danger de confusion. Parmi la multiplicité des entreprises, cette continuité dans la recherche joue le rôle d'un rail directeur, conduisant à des objectifs dont la nécessité est d'ordre intérieur, quelles qu'en soient les apparences. De ce point de vue, chaque œuvre, prise isolément, peut être considérée comme la manifestation particulière d'une unique recherche créatrice.

Les carnets de Beethoven nous montrent souvent des idées nouvelles surgissant au milieu d'esquisses avec lesquelles elles n'ont pas le moindre rapport. Dans une lettre du 29 juin 1800, Beethoven écrit à Wegeler :

> *Je vis uniquement dans mes notes ; pas plutôt en ai-je écrit une que la suivante est déjà partie. De la manière dont je travaille maintenant, je fais fréquemment trois ou quatre choses simultanément.*

Nous trouvons des exemples de ce travail « simultané » dans les quatuors à cordes *opus* 59, 130, 131 et 133. De plus, même lorsqu'il travaillait à une seule partition à la fois, Beethoven ne procédait pas nécessairement suivant l'ordre des parties qui apparaît dans la composition définitive. Les premières esquisses de la *Sonate pathétique opus* 13 apparaissent alors que le compositeur était occupé au finale du *Trio en* Sol *majeur opus* 9 n° 1 et au scherzo du *Trio en* Ut *mineur opus* 9 n° 3. Des esquisses de la *Sonate opus* 14 n° 1 apparaissent en plusieurs

endroits : par exemple, sur les dernières pages d'un cahier qui contenait aussi des notes musicales devant servir au second et au troisième mouvement du *Concerto de piano en* Si *bémol.* Alors qu'il travaillait à la *Septième Symphonie*, Beethoven esquissa le scherzo tout en écrivant les deux premiers mouvements. Quant à la *Neuvième Symphonie*, il mena de front la composition du deuxième mouvement et celle du troisième. En fait, la genèse de la *Neuvième Symphonie* nous révèle, chez Beethoven, une longue poursuite — longue, non pas d'une année, mais de toute une vie ! — en quête d'un but précis : la réalisation d'une grande « scène » pour chœurs et orchestre : sorte de vision musicale qui le hanta depuis sa jeunesse et ne trouva son accomplissement que dans les dernières années de sa vie de chercheur. La conséquence d'une telle méthode de travail, abordant à la fois plusieurs tâches différentes, c'est que les différentes esquisses chevauchent les unes sur les autres. Mais l'esprit de Beethoven, doué de cette prodigieuse mémoire qui est l'une des marques du génie, était parfaitement capable de surmonter ces difficultés apparentes.

De 1815 à 1826, pendant onze années, Schubert chercha l'expression musicale satisfaisante du poème de Gœthe : *Nur wer die Sehnsucht kennt.* Aux prises avec ce problème, il ne lui a pas fallu moins de six versions différentes avant d'établir la version définitive.

Un aspect extrêmement intéressant de la longue et laborieuse histoire de cette petite mélodie nous révèle le lien qui l'unit — du point de vue mélodique — avec une autre mélodie écrite sur le poème, *In's stille land*, de Salis.

Cette dernière mélodie fut écrite dix années plus tôt, et pourtant, la comparaison entre ces deux œuvres nous montre d'étroites similitudes dans la forme et dans les harmonies fondamentales. Apparemment, Schubert ne s'est jamais débarrassé d'une idée favorite qui semblait convenir à des compositions différentes : un lien profond unissait ces deux mélodies, écrites sur des textes différents, et dont les dates de composition sont séparées par un intervalle de dix ans.

Un simple regard sur « l'atelier musical » d'autres compositeurs nous montrera de la même manière la persistance d'une substance musicale qui conduit le compositeur à des résultats différents en leur nouveauté. Un cahier de Brahms contenant des brouillons des *Liebesliederwalzer*, ainsi que de la *Rhapsodie pour alto*, nous offre de manière imprévue, à côté des esquisses de ces deux œuvres voisines (l'une porte le numéro d'*opus* 52 et l'autre le numéro 53), une esquisse

assez développée de l'*Ouverture tragique* qui fut complétée beaucoup plus tard, en 1880-1881, en même temps que l'*Ouverture de fête académique*. L'idée de l'*Ouverture tragique* fut ravivée à cette époque par le désir qu'avait le compositeur d'écrire une pièce pour accompagner l'*Ouverture de fête académique*.

C'est généralement dans le subconscient que résident les liens entre les idées. Plus tard, dans la totalité de l'œuvre « consciente », toutes les pensées s'ordonnent d'une manière étonnante. Du haut de cet observatoire qui est en quelque sorte constitué par l'expérience de toute une vie, le compositeur jette un regard en arrière sur les entreprises de sa jeunesse et considère ses premiers efforts d'une manière nouvelle à la lumière faiblissante du crépuscule de sa vie. Ainsi Beethoven, Berlioz, Bruckner, Brahms, Wagner et Mahler récrivirent sur le tard certaines de leurs œuvres de jeunesse. Brahms, à la fin de sa vie, révisa entièrement le *Trio pour violon, violoncelle et piano opus* 8. Pas moins de 33 années séparent les deux versions de cette œuvre. Les œuvres de jeunesse et celles de l'âge mûr se signalent à l'attention de deux manières différentes : la jeunesse est romantique, l'âge mûr est classique.

CHAPITRE III

# L'ARTISTE DANS SON ŒUVRE

Ceci n'est pas un livre ; qui le touche, touche un être humain.

Walt WHITMAN.

C'est l'homme lui-même qui apparaît comme source première et dernière de l'inspiration. Toutes les forces humaines coulent librement dans l'œuvre d'art créée par l'homme. Éros, le trop-plein d'énergie vitale, l'amour des êtres et des choses constituent des sources fondamentales : la joie inspire au compositeur d'écrire pour doter l'heure fugitive, le bonheur éphémère, de musique impérissable. Il serait juste, pourtant, de reconnaître que certains compositeurs ont trouvé de puissants motifs d'écrire ailleurs que dans l'ivresse que procure la joie de vivre. De grandes partitions sont aussi le fruit de la tragédie, du chagrin, du deuil, de la solitude et de l'incompréhension.

Comment la personnalité et l'expérience d'un homme s'intègrent à l'œuvre d'art, voilà un des spectacles les plus fascinants de la création. Il est trop évident que ce n'est pas là un de ces problèmes qui peuvent se réduire à la précision d'une équation mathématique. Mais il nous est permis d'accepter toutes les indications que les artistes ont données sur eux-mêmes lorsqu'il leur est arrivé de montrer comment les traits dominants de leur caractère et les fruits de leurs expériences personnelles font partie intégrante de leur nature d'artistes.

« L'art est intimement lié à la vie », affirme Wagner, qui retrace l'itinéraire par lequel les caractères dominants de sa personnalité se sont fait jour dans son œuvre. « Des sentiments extrêmes en violent conflit les uns avec les autres », voilà, selon les termes mêmes de Wagner, le ressort fondamental de sa propre nature, et par conséquent, de son œuvre.

*Les extrêmes contradictions de la vie sont conduites à leur résolution dans mes drames. Cette résolution ne peut être obtenue que grâce à une volontaire et puissante motivation des transitions — sur laquelle repose toute mon œuvre.*

Selon Wagner, donc, l'essence de sa forme musicale est issue directement de sa personnalité. Wagner, en tant qu'homme, détestait les changements brusques; aussi Wagner, en tant qu'artiste, usa de toutes sortes de moyens d'expression pour obtenir la progressivité désirée des transitions. Ces passages graduels et infiniment subtils étaient considérés orgueilleusement par lui comme le caractère le plus beau et le plus profond de son œuvre. De ce point de vue, le second acte de *Tristan* est, selon lui, son chef-d'œuvre : la première scène exprime la joie de vivre, le trop-plein de vie, sous sa forme la plus violente. A partir de cette exubérance érotique, on voit se développer un constant *decrescendo* aboutissant à l'autre extrémité de la courbe : le profond désir de mourir qui s'empare de l'amant; ce passage s'opère progressivement, insensiblement, dans un *decrescendo* d'émotions, de sentiments, d'états d'âme. Ce n'est qu'à l'extrême fin de l'acte qu'apparaît la note sanglante du poignard fatal pointé sur le cœur du héros.

La nature fantastique d'Hector Berlioz, oscillant sans cesse entre le tragique et le grotesque le plus délirant, apparaît manifestement dans son art. Il écrit dans ses mémoires que les caractéristiques essentielles de sa musique sont

*l'expression passionnée, le rayonnement intérieur, le balancement rythmique et les détours surprenants. Par expression passionnée, j'entends une tendance obstinée à exprimer le sentiment le plus innocent, même s'il s'agit du contraire de la passion, comme par exemple des sentiments doux et tendres ou la paix parfaite.*

Dans ces quelques lignes, nous avons une sorte de passeport qui nous ouvre l'accès à la personnalité de Berlioz, un portrait de « l'homme intérieur ». En même temps, cette déclaration nous fournit un indice qui nous permet de voir comment le caractère du compositeur a pu se transposer dans des œuvres comme La *Symphonie fantastique*, qui est à l'origine de toute notre conception moderne de la musique à programme. Écoutez Berlioz nous parler de son père :

*Mon père souffre d'une incurable maladie de l'estomac qui l'a cent fois mis aux portes du tombeau. Il ne mange presque pas. L'usage constant et de jour en jour plus considérable de l'opium ranime seul aujourd'hui ses forces épuisées. Il y a quelques années, découragé par les douleurs atroces qu'il ressentait, il prit à la fois trente-deux grains d'opium. « Mais je*

*t'avoue, me dit-il plus tard, en me racontant le fait, que ce n'était pas pour me guérir.* » *Cette effroyable dose de poison, au lieu de le tuer comme il l'espérait, dissipa presque immédiatement ses souffrances et le rendit momentanément à la santé.*

Une telle expérience du malheur avec un père continuellement souffrant aurait laissé une empreinte sur n'importe quel fils sensible. Chez Berlioz, ces épreuves douloureuses étaient contraintes de s'exprimer dans un acte créateur. Le rapport entre ces malheurs de jeunesse et l'argument de la *Symphonie fantastique* est évident : le jeune artiste (de l'argument de la symphonie), désireux de mourir, prend une dose d'opium qui ne le tue pas mais qui le plonge dans un rêve fiévreux. Dans son rêve, sa lamentable histoire d'amour se déroule encore une fois et parvient à une conclusion fantastique.

La musique de Brahms est pleine d'expressions ambivalentes : les brillantes couleurs y sont enclines à s'obscurcir par l'effet des ombres, comme le lourd brouillard gris de la mer du Nord qui couvre Hambourg, ville natale du compositeur que celui-ci délaissa en faveur de la chaude sérénité du ciel viennois. Les amis de Brahms connaissaient bien cette particulière disposition d'esprit qui affectait l'homme et sa musique. Clara Schumann, qui le connaissait mieux que personne remarquait avec regret :

*Quelquefois on croirait qu'il souhaite que son interlocuteur ne se sente pas trop heureux.*

Le bonheur n'était jamais sans mélange dans la vie de Brahms. Alors qu'il est occupé à composer une ouverture joyeuse, il ne peut s'empêcher d'en écrire aussi une « tragique », presque aussitôt, ainsi qu'il le confesse dans une lettre du 6 septembre 1880 :

*... J'ai dû dire oui pour le 6 janvier aux gens de Breslau, et je me suis engagé à écrire une* Ouverture de fête académique *très gaie, avec « Gaudeamus » et toutes sortes de choses. Et pourtant, je n'ai pas pu m'empêcher, dans les dispositions mélancoliques où je me trouve, d'écrire aussi une ouverture pour une tragédie.*

Ainsi, l'*Ouverture de fête académique* et l'*Ouverture tragique* furent écrites comme deux pièces inséparables. Quant à leur compositeur, il apparaît comme parfaitement conscient de ce mélange en lui de sentiments opposés, au point même d'en parler avec humour.

Les deux fils dévots de l'Église catholique, César Franck et Anton Bruckner, n'ont pas seulement répandu leur ferveur religieuse dans des œuvres de caractère essentiellement liturgique : mais partout dans leur musique, on retrouve sous forme latente une expression de

religiosité. L'un comme l'autre, issus d'une petite ville de province, sont allés vivre dans une grande capitale : le Belge Franck à Paris, l'Autrichien Bruckner à Vienne. Ce changement de milieu n'exerça aucune influence sur leur inaltérable personnalité, qui parle si directement à travers leur musique le langage de la foi, de la soumission et de l'humilité. Franck et Bruckner furent l'un et l'autre de très grands organistes. Leur écriture d'orchestre traduit les sonorités et le style de l'orgue, avec son timbre ecclésiastique, ses séquences canoniques et ses registrations. Un tissu de formules polyphoniques médiévales brille à travers la trame de leurs contrepoints. Fréquemment, on peut même déceler comme un reflet du service religieux dans leurs partitions. Les symboles musicaux de la religion les orientent vers le *cantus firmus* et l'expression mélodique. Néanmoins, ni César Franck ni Anton Bruckner n'ont évité l'usage du langage romantique de leur temps.

Les fréquentes pauses que nous trouvons dans les symphonies de Bruckner — et qui posent tant de problèmes à ceux qui cherchent les motivations de tous les éléments d'une symphonie dans le seul contexte formel — sont, en quelque sorte, les rappels de ces moments de recueillement qui se situent, à la messe, à l'Élévation. Pendant ces points d'orgue, pendant ces temps d'arrêt, Bruckner prête l'oreille au rituel de l'église. Ceci nous invite à considérer les habitudes pieuses du musicien : quand la cloche sonnait les vêpres, Bruckner avait l'habitude de suspendre son cours et de faire attendre ses élèves pendant le temps qu'il disait ses prières. Sa *Neuvième* et dernière symphonie porte la dédicace : « Au Bon Dieu », mais Bruckner se demandait avec chagrin si le Bon Dieu accepterait l'hommage. Il l'accepta : il rappela le musicien à lui après l'achèvement de l'adagio. Et le final s'en alla, avec Bruckner, dans l'infini des cieux.

## La sublimation

« C'est le malheur seul qui est à l'origine de *Die Winterreise (Le Voyage d'Hiver)* », confessa Schubert à la fin de sa tragique existence. Le dernier de ses cycles de mélodies fut écrit dans un état de profonde dépression. Dans son journal, Schubert note, à la date du 27 mars 1824 :

> *Mes œuvres doivent leur existence à mon intelligence musicale aussi bien qu'à ma souffrance. Celles qui ne furent créées que dans la peine semblent plaire le moins au monde.*

Sublimée dans l'œuvre d'art, nous pouvons déchiffrer toute l'histoire de l'homme. Son esprit, ses pensées, ses joies et ses douleurs, les hauts et les bas de sa fortune — et toutes les situations intermédiaires —, revivent dans la musique de l'artiste authentique, reflétés, recréés et traduits sous forme de belles impressions musicales. Schubert confesse de quelle manière le chagrin l'invitait à se tourner vers son art. Par la musique, il rêvait qu'il se trouvait dans un monde meilleur où il lui était permis d'oublier celui dans lequel il était condamné à vivre.

*O ! toi, Art adorable, combien souvent dans les heures de chagrin,*
*Alors que la fiévreuse bataille de la vie me pressait de toutes parts,*
*As-tu redonné à mon cœur l'amour et la joie,*
*L'as-tu transporté là-haut dans un monde plus heureux.*

Ainsi, dans son poème *An die Musik*, Schubert parle au nom de tous ceux qui ont cherché dans leur art un refuge contre la tristesse de leur existence terrestre. Ils ne l'ont pas cherché en vain. Par l'enchantement du travail créateur, ils renversent les rôles. L'art devient pour l'artiste la seule vraie réalité, et la vie n'est plus qu'un mauvais rêve. Une Muse pitoyable a montré à l'artiste le chemin permettant d'échapper à sa malheureuse condition : les obscures forces de destruction qui mettent en danger son existence spirituelle peuvent être combattues par l'acte créateur. Un curieux caprice de la nature vient en aide à ses créatures; elles forcent la tragédie à servir ses propres victimes. Esclave de son malheur, trahi par son destin, l'artiste se révolte et se libère par le travail. Il s'agit là d'un processus de sublimation : dans sa musique, le compositeur honore ses expériences en les fixant, par-delà l'heure qui passe, pour les temps à venir.

Tout au cours de l'histoire, il n'existe pas d'entr'acte à la tragédie des souffrances humaines et de leur sublimation sous forme de créations artistiques. Un compositeur de musique dramatique est toujours, par destination et par puissant tempérament, un homme doté d'un sens puissant du tragique. Son caractère et ses sentiments sont quelquefois encore accentués par des expériences qui lui montrent la vie elle-même infiniment plus dramatique que le théâtre ne saurait l'être. La tristesse était profondément enracinée dans le cœur et l'esprit de Monteverdi. Sa vie fut remplie de chagrins et de deuils : la perte de sa femme bien-aimée, qui le laissa veuf avec deux jeunes

fils, aggrava encore la nature tragique de son caractère. Ainsi, toute son énergie créatrice était constamment orientée vers la sublimation de son expérience malheureuse. Cet homme, dont la vie quotidienne était celle d'un musicien d'église, maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, trouvait la plus complète expression de lui-même dans la création presque ininterrompue de tragédies musicales.

Un double drame, d'une part celui qu'il éprouvait lui-même, et d'autre part celui que son imagination inventait, constituait l'univers mental de Giuseppe Verdi. Cet homme, qui fut le plus grand maître de l'opéra italien deux siècles après Monteverdi, perdit sa femme et deux enfants en l'espace de quelques mois alors qu'il se trouvait en plein milieu de la composition d'un opéra-comique. A partir de cette date, la vie de Verdi fut marquée par l'éruption volcanique de tragédies musicales, d'opéras dans lesquels la force du destin est cruellement ressentie dans son implacable fureur, dans lesquels la mort règne en maîtresse et le deuil ne laisse aucun répit. Ce n'est que tout à fait à la fin de sa vie que le vieux maître put se permettre de sourire dans un opéra inspiré par l'humour précieux de Falstaff et des *Joyeuses commères* de Shakespeare, donnant enfin congé à la Muse tragique en riant de la vie qui n'est que comédie : « Tutto nel Mondo è burla. »

A toutes les époques et dans tous les pays, nous pouvons assister au pèlerinage de musiciens à l'autel de leur art : vaincus par la vie, ils apparaissent comme vainqueurs dans leur œuvre. La souffrance leur a apporté l'exaltation suprême de toutes leurs forces créatrices. L'abandon produit, du point de vue artistique, des résultats extrêmement féconds. Beethoven, Tchaïkovsky, Berlioz, Smetana, Delius ont dû faire le terrible apprentissage de l'indifférence à une destinée faite d'obstacles apparemment insurmontables et de souffrance physique. Wagner parlait par expérience lorsqu'il affirmait que la souffrance est le plus puissant moteur de la création artistique.

*Heureux est le génie à qui le bonheur n'a jamais souri.*

Résignés à l'infortune de leur vie terrestre, les grands maîtres ont échappé à leur misère en subissant l'attraction des objectifs lointains de leur vie créatrice. Une formidable concentration de toutes les forces expressives se fait jour victorieusement dans des œuvres durables. Tel est le processus de la *catharsis*, au sens où l'entendaient les penseurs de l'Antiquité. C'est l'acte purificateur par lequel l'artiste se libère de la douleur de ses propres passions et crée la pure Beauté.

## In memoriam

Après la perte d'un être aimé, l'esprit créateur s'affirme souvent sous la forme d'un mémorial. Plus l'artiste souffre de la perte de ceux qu'il aime, plus fort est son désir de reprendre leurs âmes à la mort, de les rendre présentes dans ses œuvres. Ce désir, en liaison étroite avec la fonction liturgique du *Requiem*, est à l'origine de la création de la Messe des morts. Le *Requiem* est commémoration aussi bien que consolation. En écoutant la musique, les hommes acquièrent plus de force pour supporter les cruels coups du sort. La musique peut consoler « comme une mère console son enfant ».

L'examen des œuvres *in memoriam* écrites par les grands compositeurs des quatre derniers siècles nous conduit à des conclusions d'ordre quasi mystique. Il semble que le musicien s'est détaché lui-même de la vie terrestre en composant son *Requiem* : sa Messe des morts se trouve être son œuvre suprême, son *opus ultimum*, ou, en tout cas, sa dernière création importante. Quand Vittoria composa sa *Missa pro Defunctis* — la plus importante œuvre *in memoriam* de tout le XVII^e^ siècle — à la mémoire de Marie Impératrice, en 1603, cette œuvre s'avéra comme devant être la dernière de sa vie : Vittoria lui-même l'appelait son « chant du cygne ». Cherubini écrivit son grand *Requiem en* Ré dans sa soixante-dix-septième année (1836). Il ne devait écrire aucune œuvre importante par la suite : seulement deux petites pièces de musique de chambre.

La genèse du *Requiem* de Mozart — *Requiem* inachevé ! — est entourée de mystère. La partition en fut terminée après la mort de Mozart, par son élève Franz Xaver Süssmayer le 4 décembre 1791, un jour avant sa mort. Mozart, sur son lit de douleur, se remit une dernière fois à sa partition, avec l'aide d'un petit groupe de chanteurs. Aux premières mesures du *Lacrimosa*, Mozart comprit qu'il ne lui serait pas permis de l'achever, et lorsque Süsmayer vint lui rendre visite le soir même, il lui donna des instructions pour terminer la partition. Ainsi, les dernières pensées de Mozart furent consacrées à l'œuvre qui allait devenir son propre *Requiem*. Vers minuit, sa tête tomba de côté. Il paraissait endormi : il était mort.

Plus près de nous, nous avons un autre exemple, très significatif, d'un compositeur écrivant un *Requiem* (pour un autre) qui devient, par un effet du sort, son propre *Requiem*. Il s'agit d'Alban Berg et de son *Concerto pour violon*. Au cours de la composition de cette œuvre,

Alban Berg fut douloureusement frappé par la mort d'une jeune fille d'une grande beauté qui avait enduré avec une patience angélique les souffrances d'une longue maladie. Le compositeur en fut tellement bouleversé qu'il envisagea soudain la partition de son *Concerto pour violon* sous un jour nouveau et donna désormais à son œuvre la signification d'un mémorial « dédié à la mémoire d'un ange ». Ce fut sa dernière œuvre : Alban Berg mourut quelques semaines plus tard.

Dans de telles œuvres, nous distinguons comme une préfiguration de la propre mort du compositeur : il semble qu'elles aient été créées entre le domaine terrestre et celui de l'au-delà. Face à la mort, l'art apparaît alors comme le porte-flambeau de l'éternité. A ce titre, il ne saurait être question que d'œuvres dues à des artistes ayant sincèrement éprouvé en eux-mêmes le frisson de la mort. Mais, par contre, il existe un autre genre de compositeur de *Requiem*, celui qui n'est affecté que d'un chagrin officiel. Tout au long de l'histoire de la musique, les compositeurs sont légion qui écrivent leur « Messe des morts » sur commande et pour une circonstance particulière. Leur habileté technique est quelquefois indéniable, mais il leur manque cette étincelle de lumière intérieure, cette terreur sacrée, cet appel à la clémence divine qui font les artistes réellement inspirés.

La puissance créatrice de l'inspiration se manifeste irrésistiblement dans les deux plus importants *Requiem* qu'ait produits le XIXe siècle : celui de Verdi et celui de Brahms. Et l'étude de la genèse de chacune de ces deux œuvres ne peut que confirmer notre croyance dans le rôle réellement fondamental joué par l'inspiration lorsqu'il s'agit de ce genre d'ouvrages.

Peu de temps après la mort de Rossini, en novembre 1868, Verdi conçut le projet peu ordinaire de faire écrire collectivement par les principaux musiciens italiens un *Requiem* pour honorer la mémoire du maître défunt. Suivant l'idée de Verdi, les différentes parties traditionnelles du *Requiem* furent assignées à différents compositeurs — de premier plan, à l'époque :

| | |
|---|---|
| *Requiem* .................... | Buzzola |
| *Dies irae* .................. | Bazzini |
| *Tuba mirum* ............... | Pedrotti |
| *Quid sum miser* ........... | Cagnoni |
| *Recordare* .................. | Ricci |
| *Ingemisco* .................. | Nini |

| | |
|---|---|
| *Confutatis* ................ | Boucheron |
| *Lacrimosa* ................ | Coccia |
| *Domine Jesu* .............. | Gaspari |
| *Sanctus* .................. | Platania |
| *Agnus Dei*................. | Petrella |
| *Lux aeterna*............... | Mabellini |
| *Libera me* ................ | Verdi |

Ainsi, il se trouva que la dernière partie du *Requiem*, la prière pour la délivrance, échut à Verdi.

Après une première exécution envisagée à la cathédrale de Bologne, ce *Requiem* ne devait pas être exécuté à nouveau avant le premier centenaire de la mort de Rossini, et toujours, par la suite, dans cette même cathédrale. Or, s'il est vrai que ce projet d'œuvre collective n'aboutit jamais, le *Libera me* de Verdi était promis à un développement que le compositeur lui-même n'aurait jamais pu soupçonner.

Trois ans après l'abandon du projet de *Requiem* à la mémoire de Rossini, Alberto Mazzucato, directeur du Conservatoire de Milan, demanda à Verdi s'il ne voudrait pas écrire toutes les autres parties qui, avec son *Libera me*, constitueraient un *Requiem* complet. La réponse de Verdi fut :

> *Non ! Je n'aime pas les choses inutiles. Il existe des Messes de* Requiem *en grand nombre — en très grand nombre ! Il est inutile d'en ajouter une de plus.*

Verdi, artiste inspiré, ne sentait pas alors en lui le désir d'écrire une œuvre de ce genre. Or, le 22 mai 1873, mourait Alessandro Manzoni, poète que Verdi estimait beaucoup et aimait comme un ami véritable. Après s'être rendu sur sa tombe, Verdi conçut, comme une intuition fulgurante, l'idée d'écrire un *Requiem* à la mémoire de Manzoni. « C'est un élan du cœur, ou plutôt une nécessité absolue », confessait-il au maire de Milan dans une lettre du 3 juin 1873, « qui m'invite à honorer du mieux que je puis le grand homme que j'ai tant admiré comme écrivain et tant aimé comme ami ». Le Destin avait balayé d'un coup toutes les objections que Verdi avait naguère professées contre le fait d'écrire un *Requiem*. L'étincelle avait jailli pour amorcer la création de l'une des plus belles œuvres de musique religieuse de tous les temps. A partir du germe initial constitué par le « finale » d'un *Requiem* en l'honneur de Rossini, prit naissance la

partition dédiée à la mémoire de Manzoni, que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de « *Requiem* de Verdi ».

L'idée d'un *Requiem* était déjà à l'état latent dans l'esprit de Brahms depuis la mort tragique de Robert Schumann, son généreux ami qui lui avait manifesté un intérêt si profond et si affectueux au cours des vingt dernières années — décisives pour sa carrière. Lorsque la mère de Brahms mourut en 1865, cette idée se chargea d'un sens nouveau, et le compositeur ajouta une cinquième partie dans le plan d'un *Requiem* dont il avait déjà terminé la partition. Il y exprimait admirablement son profond amour pour sa mère défunte.

Six semaines après la mort de Clara Schumann, sa plus chère amie, Brahms écrivait à Marie et Eugénie, les filles de Clara (7 juillet 1896) :

*Vous allez recevoir un volume de* Chants sérieux (Ernsthafte Gesange). *Ne vous méprenez pas sur le sens de cet envoi. Ces chants vous appartiennent très personnellement. Je les avais écrits dans la première semaine de mai. Des thèmes aussi graves m'occupaient souvent l'esprit. Je ne pensais pas, alors, que j'aurais à attendre de plus mauvaises nouvelles de votre mère. Mais au plus profond de l'âme humaine, il arrive que quelque chose parle et agisse, presque à notre insu, et que ce quelque chose puisse, parfois, s'exprimer en un poème ou en musique... Je vous demande de considérer ces chants comme un hommage à la mémoire de votre mère bien-aimée.*

Un grand nombre de compositeurs ont eu recours à des formes musicales autres que le *Requiem* pour honorer la mémoire des disparus. Quand la reine Mary II mourut à Kensington, le 28 décembre 1694, Purcell écrivit une musique pour accompagner les funérailles, qui nous sont rapportées comme étant parmi les plus imposantes qu'on ait jamais accordées à un monarque anglais. Les compositeurs français choisissent souvent la forme de l' « apothéose musicale » lorsqu'ils veulent décerner les hommages suprêmes à un maître vénéré. C'est ainsi que *L'Apothéose de Lulli*, de Couperin, est un hommage à la mémoire de celui qui fut le grand fondateur de la tradition musicale française. Le *Tombeau de Couperin* de Ravel renoue avec cette coutume plusieurs siècles plus tard.

La *Musique funèbre maçonnique* (K. 477) de Mozart fut écrite en juillet 1785 pour saluer la mort de deux francs-maçons : le duc Georges-Auguste de Mecklenbourg et le comte Franz de Esterhazy. Cette œuvre, de courte dimension, reste sans égale par la sublime valeur expressive de son instrumentation. L'*Elegischer Gesang* en *Mi* majeur *opus* 118 de Beethoven fut écrit en 1814, après la mort de

la femme du baron Pasqualati. Un thème lent et doux y évoque l'âme de la disparue. Tout comme dans la *Musique funèbre maçonnique* de Mozart, les couleurs instrumentales, obtenues par des moyens très simples, sont de caractère sombre.

## LE JOURNAL INTIME

Nous savons qu'il existe une interdépendance entre l'imagination créatrice et l'expérience personnelle de la vie, telle que le compositeur la vit au jour le jour. Son œuvre nous révèle un état spécifique de l'âme, le caractère unique d'un moment qui a servi de tremplin à l'inspiration. Cela est vrai du moins pour le compositeur romantique, qui intègre de tout cœur ses sentiments dans sa musique. Cette interaction entre la vie intérieure et l'art, Robert Schumann nous en donna mainte preuve. Parlant de son *Ouverture, Scherzo et Finale opus* 52, composée en 1841, un an après son mariage, il déclare :

*L'ensemble a un caractère léger et amical. Je l'ai écrit dans un état d'esprit tranquille et serein.*

Par contre, la *Fantaisie opus* 17, composée en 1836 alors que son amour pour Clara rencontrait de terribles difficultés, est rattachée à la tristesse :

*Vous ne pourrez comprendre cette* Fantaisie *que si, par l'imagination, vous vous reportez en arrière à ce malheureux été au cours duquel j'avais renoncé à vous. Aujourd'hui je n'ai plus de raisons de composer dans un mode si triste et si mélancolique.*

Clara, son *alter ego*, la confidente, le juge suprême de son art, était la cause de tous ces chagrins et de toutes ces joies. La *Sonate en* Fa *dièse mineur opus* 11 est qualifiée de « simple cri du cœur pour Clara, dont le thème est repris sous toutes les formes possibles ». Après que furent aplanis les obstacles apparemment insurmontables qui s'opposaient à leur union, leur bonheur d'être ensemble aboutit à l'explosion lyrique de l'année 1840, l'année de leur mariage, que Schumann appelle lui-même « l'année du chant ».

Les lettres de Schumann et ses écrits en prose réduisent le problème de l'inspiration à une formule simple et directe : toute la gamme des sentiments, toutes les expériences de la vie sont traduisibles dans la musique. Tous les états d'âme, de l'allégresse à la dépression, peuvent être directement transposés en termes musicaux. « Rien n'excite plus l'imagination que la tension nerveuse et le désir »,

écrit-il à propos des *Novelettes*. Pour lui, l'étroite dépendance entre l'homme et la musique ne soulève pas le moindre doute et il proclame :

*Ce serait un art bien pauvre que celui qui se bornerait à combiner des sons sans exprimer un état d'âme.*

Chez Schumann, cette conception romantique de l'art apparaît dès la jeunesse. A l'âge de dix-huit ans, dans une lettre du 5 août 1828, il repousse toute attitude purement intellectuelle en face du problème de la composition :

*La dure patte du lion de la raison ne doit pas déchirer la douce main de la muse lyrique, jouant sur le clavier de notre sensibilité.*

Les sentiments et les émotions sont la clé de la conception artistique. Tout à fait symptomatiques à cet égard sont les remarques en prose dont Schumann parsemait ses esquisses musicales. Ces commentaires intimes donnent à ses cahiers l'apparence d'un journal musical, dont les pensées se rattachent à une date précise et à une certaine heure d'un certain jour. Ainsi, par exemple, Schumann donne l'explication d'une joyeuse mélodie : « Le 30 novembre 1836, alors délirant de bonheur... »; ou celle d'un thème triste : « Le 28 avril 1838, sans lettre de toi. » De telles notations au jour le jour trahissent, sinon le ressort spécifiquement musical de l'imagination, du moins la disposition sentimentale qui a orienté le musicien vers une composition déterminée.

L'inséparable connexion entre la personnalité de l'artiste et l'art lui-même est encore plus nettement mise en lumière lorsque Schumann rejette la musique de ceux « dont la vie n'est pas en harmonie avec l'œuvre ». Également révélatrice est la lettre de Schumann à son beau-père, Wieck, commentant les méthodes de travail de Schubert :

*Ce qui est pour les autres un carnet journalier auquel ils confient leurs impressions du moment, devenait pour Schubert, indubitablement, son cahier de notes auquel il confiait ses dispositions affectives, et l'expression la plus profonde de son âme musicale.*

Ainsi Schumann lit la musique de Schubert comme il lirait la chronique de sa vie intérieure. Certaines caractéristiques du style personnel de Schubert s'expliquent à partir d'une telle conception de l'art, et notamment cet apparent manque de logique formaliste qu'on lui reconnaît quelquefois. Ses idées sont organisées par associations psychologiques et débordent fréquemment les limites d'un cadre rigide. Il a été donné à très peu d'artistes de

*réussir à forcer une personnalité individuelle à entrer dans le cadre d'une représentation musicale, comme Schubert a su le faire, et très peu ont écrit autant pour eux-mêmes et pour la satisfaction de leur cœur.*

## Les états d'ame

*Depuis hier matin, j'ai écrit environ vingt-huit pages de musique et je ne puis rien vous en dire sinon que j'ai ri et pleuré sur ces pages avec délices,*

écrit Robert Schumann à Clara en février 1840. Sa musique trouve sa source dans un état d'âme exalté, chargé d'un haut potentiel affectif. Au moment où il écrit, le compositeur est en proie à l'excitation, dominé par ses sentiments : il est en délire, il est en larmes.

Une attitude aussi passionnée ne se rencontre-t-elle que chez les compositeurs catalogués parmi les romantiques ? Nous savons que beaucoup de grands maîtres de toutes les écoles avaient l'habitude de manifester, au stade de « l'inspiration », un état d'excitation allant jusqu'aux larmes. Sheffield nous rapporte à propos de Haendel que son valet de chambre, lui apportant son chocolat du matin, surprit souvent le maître couvrant de larmes le papier sur lequel il était en train d'écrire. Et Hawkins assure que Haendel ne se rendait absolument pas compte de ce qui se passait autour de lui...

*Quelle exultation ! Quels torrents de larmes, lorsqu'il était en plein travail ! Il pleurait à haute voix en composant l'aria* He was reviled (Il fut injurié).

Nous pouvons admettre, toutefois, que l'attitude du compositeur, en proie à l'émotion au stade primitif de « l'inspiration », évoluera vers le calme indispensable au stade de la « synthèse ». Au reste, le genre de composition envisagée déterminera d'une manière décisive l'attitude du compositeur en face de sa tâche. Il est bien évident que la composition d'une partition de caractère objectif requiert le calme d'un bâtisseur bien plus que l'aiguillon des sentiments. Un compositeur qui élabore mathématiquement par le calcul une musique de caractère architectural n'aura que faire des larmes et de l'excitation : l'ingénieur qui dessine le plan d'un pont ne travaille pas sous la dictée de l'émotion.

Par contre, la prédominance des émotions, aussi bien en ce qui concerne l'impulsion première qu'en ce qui concerne l'attitude de l'artiste au travail, caractérise le romantisme : pendant qu'il compose, le musicien peut éprouver une émotion appropriée au contenu profond de sa musique; l'intensité des sentiments qui seront plus tard éprouvés par l'auditeur correspond à l'intensité des sentiments

que le compositeur aura su faire passer dans son œuvre. A propos de son *Ave Maria*, Schubert déclarait :

*Il y a des gens qui se posent des questions à propos de mon sentiment religieux, que j'ai exprimé dans mon* Hymne à la Sainte Vierge *qui semble toucher toutes les âmes et les inciter à la dévotion. Je pense que cela vient du fait que je ne me suis jamais forcé moi-même à la dévotion, à moins de me sentir pris par elle, involontairement, et je ne compose presque jamais d'hymnes ou de prières, mais lorsqu'il m'arrive de le faire, c'est généralement dans un sentiment de piété juste et sincère.*

Ainsi donc, Schubert attribuait le profond élan religieux de son *Ave Maria* à la sincérité du sentiment qu'il éprouvait au cours de la composition de cette œuvre.

Mendelssohn, lui, croit fermement à la primauté du subjectif. Dans une lettre du 26 janvier 1842, adressée à un jeune compositeur qui lui demandait conseil sur la meilleure manière d'aborder la composition, il déclarait :

*Faites-le par vous-même ! Exprimez tout ce qui vit en vous sous forme de sentiments et de sensations, tout ce que personne d'autre que vous ne connaît. Laissez la raison décider des questions extérieures, mais c'est votre cœur qui doit décide des questions fondamentales — selon les sentiments sincères que vous éprouvez !*

Pourtant, ce même Mendelssohn admet que la perfection dans la forme musicale ne peut jamais être atteinte tant que le compositeur lutte pour exprimer ses sentiments. Ce très clair document d'autocritique se résume, en fin de compte, à l'expression de la proverbiale distinction romantique entre la forme et le fond, c'est-à-dire le contenu subjectif.

Par tout ce qui précède, nous savons déjà que l'affectivité se présente, en musique, sous un double aspect, et exerce une double fonction : d'une part, le compositeur crée dans un certain état affectif, et, d'autre part, il cherche à exprimer ce contenu affectif dans sa musique. D'importants traités publiés dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle tiennent pour assuré le rapport explicite entre tel sentiment spécifique et l'expression musicale correspondante. Dans la dissertation intitulée *De la poésie musicale*, publiée en 1752, Christian Gottfried Krause observe que :

*L'accent de la tristesse est faible et tremblant, son expression courte et lente. Dans la colère, le lent alterne avec le vif, les hoquets avec les tremblements. Des mouvements brisés indiquent la peur. Dans l'état de frayeur, le sang et les esprits animaux se retirent et se rétractent, d'où vient que la bouche est un instant sans voix, ce qui fait que le mouvement est brisé. Le regret se marque par un soupir, quelquefois par une plainte. La bonte s'exprime*

*à travers des sons hésitants, tantôt courts et brisés, tantôt longs et soutenus. Le désespoir n'a pas d'expression bien définie : son langage est décousu, confus et excessif. Un être exaspéré hurle, gronde et crache des paroles exaltées.*

Le fameux *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu Spielen* de J. J. Quantz, musicien de la cour et professeur de flûte de Frédéric le Grand, nous montre, enfin, comment les différents sentiments sont liés à des symboles musicaux bien précis : le mode majeur est utilisé pour exprimer la gaîté, l'entrain, le sérieux ou la profondeur. Au contraire, le mode mineur est utilisé pour exprimer la flatterie, le charme, la tristesse, la douceur. D'autre part, la gaîté et l'entrain s'expriment par de courtes notes, et notamment par cette sorte de dessin rythmique dans lequel la seconde note est pointée. Le rythme pointé et soutenu suggère le sérieux et le pathétique. L'introduction de notes longues parmi des notes rapides exprime le grandiose et le profond. La parenté entre ces préceptes de Quantz et les observations de C. G. Krause est évidente. Notons que les deux ouvrages furent publiés dans la même année 1752.

Nous voyons alors de quelle manière le compositeur entreprend d'exprimer en musique des expériences affectives. L'émotion première est liée à un certain sentiment qui, à son tour, est associé à une certaine expression musicale. Ce schéma correspond à la très importante théorie contemporaine de la « Théorie des Émotions » *(Affektenlehre)*. Aucun compositeur du XVIII[e] siècle n'a pu échapper complètement à l'attrait magique de cette discipline universelle. Dans son essence, la « Théorie des Émotions » exposait une thèse selon laquelle toute musique exprimait une émotion humaine — que ce soit par le truchement d'une imitation « naturaliste » ou à travers une représentation musicale symbolique. D'abord, il y a deux catégories fondamentales de joie et de tristesse qui peuvent aisément se traduire en termes de musique. Mais nous avons vu que la « Théorie des Émotions » vise aussi la représentation d'états affectifs plus complexes.

L'application de cette théorie aux grandes œuvres d'art présente un intérêt décisif. Mozart met en discussion l'ensemble du problème dans sa correspondance avec son père. Une lettre du 26 septembre 1781 nous montre Wolfgang méditant sur certaines scènes de son *Enlèvement au sérail.* Comment exprimer en musique l'émotion et la colère, telle est la question posée :

*La colère d'Osmin tourne au comique à cause de l'emploi de la musique turque. Le passage « A la Barbe du Prophète » est dans le même tempo, quoiqu'en notes plus brèves, et*

*comme la colère d'Osmin ne cesse de croître, l'allegro assai doit être, toutefois, dans un tempo différent et dans un ton différent, ce qui doit produire un excellent effet puisqu'on croira que l'aria est déjà fini. Un homme au comble de la colère échappe à tout contrôle, à toute mesure, et ne se reconnaît même pas lui-même. C'est pourquoi la musique, elle aussi, ne doit pas se reconnaître elle-même... De même que les émotions doivent être exprimées violemment sans jamais dépasser les limites de la bienséance, de même, la musique ne doit jamais offenser l'oreille, même dans la plus terrible des situations. Elle doit, en même temps, donner du plaisir, c'est-à-dire qu'elle doit toujours rester musique.*

Quel parfait résumé de toute une esthétique ! Ainsi que l'affirme Mozart, la musique doit rester inconditionnellement fidèle à ses lois intrinsèques. Quel que soit l'objet représenté, quelle que soit l'intensité des sentiments exprimés, la beauté musicale doit rayonner de l'intérieur. A propos d'un autre air de *L'Enlèvement au sérail* (l'entrée de Belmont), Mozart nous montre comment il a traduit l'anxiété amoureuse :

*... Ce sont les battements d'un cœur amoureux qu'il faut rendre... les seconds violons jouent en octaves — et on peut voir un tremblement, une hésitation ; les palpitations et les soupirs qui sont exprimés par un* crescendo; *on entend les murmures et les soupirs qui sont exprimés par les premiers violons avec sourdines et une flûte à l'unisson.*

Cette attitude de Mozart en face du problème constitué par la description musicale d'un sentiment est étroitement apparentée à la « Théorie des Émotions ».

## L'HUMOUR

Le goût de la plaisanterie et l'humour sont enracinés au plus profond de l'âme humaine. Depuis que la musique existe, les compositeurs se sont livrés à des bouffonneries, avec l'appui d'un texte comique, d'une chanson ou d'un opéra pour rire.

Les musiciens, eux aussi, ont leur humour, qui s'exprime par d'abstraites combinaisons de sons. Dans certaines de ses cantates, Bach se montre facétieux. Une musique véritablement humoristique est issue de l'imagination d'hommes tels que Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Verdi, Offenbach, Johann Strauss ou Debussy, tous doués d'un sens inné de l'humour, et inventeurs d'une forme d'esprit qui trouva immédiatement ses points de contact avec le monde des sons. Haydn, avec son humour profondément enraciné en lui, a réellement brillé dans le domaine de la plaisanterie musicale. Quelquefois ses facéties ne s'adressent qu'aux seuls initiés; ainsi, par

exemple, il mit les Dix Commandements en musique sous forme de canons. Mais en composant le Septième Commandement « Tu ne voleras pas », il ne peut s'empêcher d'en « voler » la mélodie à un autre compositeur. Ordinairement, l'humour de Haydn se borne à un jeu plaisant de sonorités, un divertissement à base de contrepoint, un « jeu d'esprit » instrumental, comme dans le second mouvement de la symphonie *La Surprise*.

Dès son enfance, Mozart raffolait de plaisanteries et de farces. Son père nous parle des gaudrioles qu'il devait raconter au petit Wolfgang, le soir, au lit. Quelques années plus tard, ce sens inné de l'humour allait forcément se manifester d'une manière créatrice. L'une de ses œuvres écrite exclusivement dans un esprit de plaisanterie, le *Musikalischer Spass (Plaisanterie musicale)* K. 522, tourne en ridicule des confrères incapables. La *Plaisanterie musicale* est écrite pour quatuor à cordes et deux cors; c'est un *divertimento* qui, fidèle à sa dénomination, divertit et amuse. La parodie de Mozart vise principalement ceux des musiciens qui sont assez vains pour se proclamer inconsidérément compositeurs. Il est probable que Mozart avait précisément en vue les très réelles insuffisances de certains compositeurs de son temps. Mais comme dans une œuvre d'imagination, dont les personnages semblent être les portraits de personnes ayant réellement existé (bien qu'à jamais anonymes), ainsi, le compositeur a permis aux victimes de sa plaisanterie de demeurer incognito.

La partition tout entière est une leçon de composition sous forme négative, c'est-à-dire qu'elle montre « ce qu'il ne faut pas faire ». Le premier mouvement expose les erreurs typiques du soi-disant compositeur. Il ne sait pas organiser; son plan est désespérément confus. En conséquence, tout ce que nous entendons se réduit à une série d'affirmations de thèmes, sans le moindre développement, sans lien véritable entre le premier et le second sujet : cela, le compositeur ne saurait le faire, car il manque totalement de technique et ignore l'art des modulations. Nous voyons clairement ce qu'il voudrait faire, mais il est tout simplement incapable de le faire. Le pauvre compositeur a appris quelques règles, et sait, par exemple, que le deuxième thème devrait apparaître en *Ut* majeur, ton de la dominante. Audacieusement, il se lance dans l'aventure, en usant du *Si* naturel dans le ton de *Fa*. Mais, hélas ! deux mesures plus loin, il revient en *Fa* majeur, et finalement tombe en *Ut* majeur comme un éléphant

dans la porcelaine ! L'attaque la plus spirituelle est lancée contre certains musiciens qui remplacent l'inspiration véritable par une froide technique. C'est ainsi que le finale de la *Plaisanterie musicale* est une parodie du triste style académique. Soudain, au milieu du rondo, apparaît un *fugato*. La basse introduit le thème, qui tourne court, irrémédiablement, à la quatrième mesure. L'alto fait entendre une réponse « réelle », mais le contrepoint ne sort pas de la quinte. Le thème rentre à nouveau, sans aucun lien, tandis que les deux voix les plus graves se taisent, comme dans l'embarras. A l'entrée du premier violon, les trois autres voix, au lieu de participer au jeu polyphonique, observent le silence.

Nous voyons que le soi-disant compositeur voudrait bien se montrer savant contrapuntiste. Le résultat n'est que phrases sèches et vides. Aussi inconsistant que soit le thème de fugue, le contrepoint est plus pauvre encore. Tout cela respire le travail laborieux et vain. Après quelques mesures, l'étoffe ne tient pas : le presto conclut par une farce qui est aussi dépourvue de sens à l'exécution qu'elle l'est à la lecture de la partition.

Le titre donné à l'œuvre après la mort de Mozart : *Dorfmusikanten (Les musiciens de village)* ou la *Symphonie du paysan*, ne rend pas compte de ses caractères les plus fins. Les fameuses fausses notes des cors et des cordes sont presque des accidents par rapport à la « technique » humoristique déployée dans cette pièce.

L'humour de Beethoven fut longtemps méconnu; ainsi, Nietzsche dit de lui qu'il était « sérieux comme un ours ». A la lecture des lettres de Beethoven, nous faisons la connaissance de son genre d'esprit très particulier, et nous découvrons avec quel plaisir il saisissait la moindre occasion de plaisanter. Cet humour a des répercussions sur le plan musical, tout comme chez Haydn et Mozart, et cela, tout au long de la vie de Beethoven. Bien que le destin tragique qui frappa ses dernières années ait eu pour effet de le replier sur lui-même, son humour apparaît même dans ses dernières œuvres, telles que le *Quatuor à cordes opus* 135.

Le principal champ d'action où se déploya la verve comique de Beethoven est cette forme qu'il a lui-même inventée : le scherzo, bien que son esprit fertile ait créé d'innombrables autres moyens de se manifester, même dans des mouvements de caractère lent. Dans le scherzo de la *Symphonie pastorale*, nous voyons apparaître les fameuses syncopes qui semblent tourner en dérision la maladresse

des musiciens de village. Le hautbois commet une erreur en comptant ses mesures et attaque son solo trop tôt. Résultat : tout l'air de danse est décalé. A cause des syncopes mal placées, la mélodie et l'accompagnement ne sont jamais ensemble. Chaque instrument semble partir trop tard et les musiciens de village paraissent incapables de se retrouver.

## L'inconscient et les rêves

La vraie conscience est la connaissance de notre inconscient. Wagner avait reconnu l'importance des processus mentaux inconscients un demi-siècle avant que la psychanalyse freudienne n'ait pénétré les recoins les plus cachés de l'esprit. Or, il ne s'agit pas là d'une notation isolée dans les écrits de Wagner. Sa correspondance sporadique avec Édouard Hanslick nous donne un étonnant aperçu sur la fusion entre les forces créatrices conscientes et inconscientes.

Dans une lettre du 5 octobre 1858, Wagner écrit à Mathilde Wesendonck :

*Mon imagination fait sans cesse de moi un poète, un artiste. Dès le moment où je la saisis, une image se présente à moi, de la manière la plus claire, la plus vivante — une image obsédante. Il me faut la regarder toujours de plus près, toujours plus intensément, plus profondément, pour passer à l'exécution, et finalement lui donner vie et en faire ma propre créature.*

Dans ces lignes, Wagner nous décrit comment l'imagination s'empare d'une idée et l'utilise à des fins créatrices. Notons toutefois qu'une technique particulière est nécessaire pour saisir les images sonores issues du subconscient.

Dans son autobiographie, Wagner nous raconte notamment comment le rêve peut entrer dans la création artistique. Le prélude de *L'Or du Rhin* fut conçu dans une sorte d'état de somnolence. Wagner, comme toujours, à la poursuite d'un climat favorable à l'éclosion de ses œuvres nouvelles, avait pris le bateau pour Spezia, dans l'espoir d'y trouver le calme absolu.

*Ayant abusé de boissons glacées, j'attrapai la dysenterie et, à mes transports, succéda un abattement complet. Pour fuir le vacarme du port près duquel je logeais et trouver la tranquillité absolue, je crus bien faire de m'embarquer pour La Spezia huit jours après mon arrivée à Gênes. Le vent contraire qui soufflait fit de cette unique nuit de navigation une pénible aventure. Le mal de mer augmenta ma dysenterie et j'arrivai à La Spezia dans un*

*état de si déplorable épuisement que je fus presque incapable de me traîner jusqu'au meilleur hôtel, qui, à mon grand effroi, se trouva situé dans une rue étroite et bruyante. Après une nuit de fièvre et d'insomnie, je me contraignis à une promenade dans les environs de la ville, sur les collines couvertes de forêts de pins. Tout me parut désert et nu, et je me demandai ce que j'étais venu faire là. En rentrant, l'après-midi, je m'étendis sur un canapé très dur, attendant le sommeil si désiré. Il ne vint pas. Je tombai seulement dans une sorte de somnolence pendant laquelle il me sembla que soudain j'enfonçais dans un rapide courant d'eau. Le bruissement de cette eau prit bientôt un caractère musical : c'était l'accord de* Mi *bémol majeur retentissant et flottant en arpèges ininterrompus ; puis ces arpèges se changèrent en figures mélodiques d'un mouvement toujours plus rapide, mais jamais le pur accord de* Mi *bémol majeur ne se modifia et sa persistance semblait donner une signification profonde à l'élément liquide dans lequel je plongeais. Soudain, j'eus la sensation que les ondes se refermaient en cascades sur moi et, épouvanté, je me réveillai en sursaut. Je reconnus immédiatement que le motif du prélude de* L'Or du Rhin *venait de se révéler tel que je le portais en moi sans être parvenu à lui donner une forme. En même temps, je compris la singularité de ma nature ; c'est en moi-même que je devais chercher la source de vie et non au dehors.*

*Je résolus de retourner sur-le-champ à Zurich et de commencer la composition de mon grand poème. Je télégraphiai à ma femme afin de la prévenir qu'elle eût à préparer mon cabinet de travail.*

Et c'est ainsi que ce rêve, comme tant d'autres expériences vécues par Wagner, s'intégra à la musique des *Nibelungen.* Ailleurs, les rêves ont, dans le théâtre wagnérien, la fonction d'un élément dramatique, comme le conte d'Elsa au premier acte de *Lohengrin.* La scène entre Walther et Hans Sachs au troisième acte des *Maîtres chanteurs* tourne autour d'un rêve : durant son sommeil, un air a surgi dans l'esprit de Walther. C'est le *Preislied* sous sa forme embryonnaire. Le cordonnier-poète, Hans Sachs, aide son jeune ami à donner une forme à cette « vision sonore » qui deviendra, dans la scène finale de l'opéra, la chanson qui remporte la victoire et gagne la fiancée.

Berlioz raconte dans ses mémoires comment, s'éveillant d'un profond sommeil, il se trouva incapable de reconstituer une remarquable invention qu'il avait eue en rêve. Irrité par cette impuissance, son instinct lui dit : « Va te promener. » C'est ce qu'il fit; et le rythme de ses pas coïncide par hasard avec le rythme de la phrase musicale perdue et la remet ainsi en mémoire. « Seigneur !, s'écrie-t-il, cette fois je ne vais pas la laisser échapper », et il se met à chercher furieusement un carnet dans ses poches. Incapable d'en trouver un, il court chez lui, comme un fou. Il bondit dans sa chambre, arrache une feuille de papier, et note en toute hâte la pensée fugitive. Épuisé, mais heureux, il s'effondre dans une chaise. Enfin, il « tient » la musique de son rêve !

Tartini relate l'origine de sa *Sonate pour violon en* Ut *mineur* (1713)

de la manière suivante : il rêva un jour qu'il avait vendu son âme au diable. Curieux de savoir si le diable était bon musicien, le compositeur lui tendit son violon, et le diable en joua un morceau avec une virtuosité surprenante. S'éveillant hors d'haleine, Tartini essaya fièvreusement, en hâte, de saisir la musique surnaturelle qu'il venait tout juste de rêver. Bien qu'il n'ait pas réussi à reproduire exactement la musique telle qu'il l'avait entendue, l'inspiration demeure si forte en lui qu'il écrivit aussitôt la sonate dite du *Trille du Diable*, que Tartini considérait comme la meilleure œuvre qu'il ait jamais écrite. Bien d'autres compositeurs nous parlent du lien qui unissait leur activité créatrice à leur vie onirique, parmi lesquels on peut citer Chopin, Bruckner et César Franck. Et si nous croyons Czerny lorsqu'il nous décrit Beethoven au travail, pendant des heures de veille entrecoupées de sommeil, nous pouvons penser que, là aussi, un lien unissait la vie onirique et la vie créatrice.

Les rêves sont donc le sol fertile dans lequel germeront les nouvelles idées musicales qui ont pu traverser l'esprit du compositeur durant son sommeil. Les forces libres de l'inconscient ne cessent de donner le jour à des inventions qui seront une matière première utilisable. C'est ainsi que nous pouvons considérer le rêve comme une des plus importantes sources d'inspiration musicale.

## Les attachements personnels

On peut s'attendre à ce que les œuvres d'un compositeur reflètent les attachements personnels éprouvés par ce dernier : quoi de plus humain, en effet ? Les épanchements de la plume viennent de ce qui remplit le cœur. Ces épanchements ne se traduisent pas seulement en notes de musique, mais souvent encore par des confessions témoignant du grand rôle que leurs amours ou leurs amitiés ont joué dans la création de leurs œuvres.

On ne saurait surestimer à quel point l'impulsion première donnant naissance à une œuvre est due aux ressources intimes de la vie du compositeur. Sur ce sujet, les renseignements abondent; et il est inutile d'ajouter un seul mot aux innombrables biographies de compositeurs qui développent des anecdotes historiques telles que l'immortel amour de Beethoven, les rapports entre Wagner et Mathilde Wesendonck ou la sublimation du sentiment de l'amitié

chez Tchaïkovsky. Certains auteurs ont concentré tous leurs efforts de critique sur cet aspect particulier de la vie des musiciens et mis l'accent sur la personnalité de l'auteur aux dépens de la musique proprement dite. Il n'en reste pas moins vrai que les contingences personnelles créent un élément psychologique de premier ordre à partir duquel le compositeur va travailler. La volumineuse correspondance de Mozart apporte le témoignage de la chaleur, la franchise et la liberté naturelle de ses affections et de ses amitiés. A vingt et un ans, il écrivit *L'Enlèvement au sérail* à la lumière de son amour pour Constance. La fiancée enlevée, personnage principal de l'opéra, porte précisément le nom de sa bien-aimée. Quant à son mariage, ce sera pour lui un véritable « enlèvement au sérail ». Le *Quatuor en* Ré *mineur* (K. 421), *Geburtswehen-Quartet* fut écrit lorsque Constance était sur le point d'accoucher. Mozart devait s'interrompre dans son travail toutes les fois qu'elle avait besoin de quelque chose, et retournait à sa table pour poursuivre cette merveilleuse partition, faite de mélancolie et d'angoisse. Mais cette histoire est particulièrement caractéristique des pièges dans lesquels risquent de tomber les auteurs qui donnent une interprétation exclusivement sentimentale du phénomène de création artistique. D'après tout ce que nous savons des procédés de travail de Mozart, nous pouvons tenir pour certain que le plan de ce quatuor devait être solidement arrêté dans son esprit bien avant l'heure où il se mit à l'écrire, bien avant l'accouchement de Constance. Le ton triste de l'œuvre n'a pas nécessairement pour seule cause les pénibles circonstances dans lesquelles Mozart écrivit sa partition. D'autre part, nous n'avons pas le droit de rejeter entièrement l'hypothèse d'un lien en quelque sorte extemporané entre le sentiment et l'expression.

Il est hors de doute que Mozart dépendait de Constance pour assurer son équilibre mental au cours de ses heures de travail. Il faut que Constance se porte bien pour que Mozart puisse travailler calmement. C'est ainsi qu'il confesse à Michael Puchberg dans une lettre du 12 juillet 1789 :

*Maintenant, ma chère petite femme va mieux de jour en jour et je vais pouvoir à nouveau travailler. La nuit dernière elle a très bien dormi, et je vais enfin commencer à me préparer à me mettre au travail.*

Et à Constance qu'il avait laissée à Baden pour suivre une cure, il écrit le 7 juillet 1791 :

*... Même mon travail ne me donne plus de plaisir, car j'étais accoutumé à m'arrêter de*

*travailler de temps en temps pour échanger quelques mots avec toi. Hélas, ce plaisir m'est aujourd'hui interdit.*

En 1782, Constance reproche à son mari de négliger la composition des fugues, qu'elle considérait comme la plus belle forme de musique. Elle prétend qu'il devrait travailler un peu plus dans cette direction. Le 20 avril 1782, Mozart explique l'origine d'une partition qu'il vient d'écrire (la Fugue à trois parties, K. 394) :

*La raison pour laquelle cette fugue est venue au monde, c'est ma chère Constance, et elle seule.*

Si nous prenons ces déclarations au pied de la lettre, elles nous racontent la simple histoire des rapports entre la femme de Mozart et certains aspects de l'œuvre du compositeur. Son génie créateur est stimulé par sa présence. Son absence ou sa maladie décourage et stoppe toute entreprise. En cela, l'homme de génie ne se montre pas différent du simple mortel, et c'est dans des traits comme ceux-là que Mozart apparaît si adorablement humain.

Les relations entre l'artiste et ses parents jouent souvent un rôle important dans l'activité créatrice, mais ce rôle est assez variable et présente des caractères complexes. Il arrive même que ce rôle soit plus décisif que celui des rapports matrimoniaux.

Lorsque les amis occupent une place prépondérante dans le cœur de l'artiste, ils peuvent aisément assumer un rôle d'inspirateur. Nous en avons pour preuve mainte dédicace. Les *Variations on an original theme (Enigma Variations)*, *opus* 36, d'Elgar, portent la mention : « To my friends pictured within » (A mes amis peints dans ces pages), ce qui nous révèle que la partition est comme une série de portraits des amis du compositeur. Le thème fondamental est inchangé, mais il est vu à travers leurs différentes personnalités.

Il arrive même que l'inspiration vienne, non pas des amis eux-mêmes, mais simplement de leur nom. Schumann, notamment, aimait beaucoup ce genre de jeu qui consiste à reproduire musicalement des noms propres en utilisant la correspondance entre les lettres de l'alphabet et les notes de la gamme. Sa première œuvre cataloguée, son *opus* 1, est un jeu musical sur le nom d'Abegg, qui était précisément le nom de la fiancée d'un de ses amis. L'*opus* 5 est un impromptu sur le thème d'une romance de Clara Wieck.

Ce genre de procédé d'invention thématique à partir des lettres d'un nom propre n'a pas été inventé par les musiciens romantiques,

car déjà les compositeurs du Moyen Age en avaient montré la voie. Nous savons que Josquin des Prés, le grand maître flamand de la fin du xv[e] siècle, utilisa dans l'une de ses messes un motif inspiré par les voyelles contenues dans le nom d'Hercule, duc de Ferrare. Un peu plus tard, pensons aussi aux très nombreuses compositions construites sur le thème fourni par le nom de B-A-C-H. Bref, l'histoire de la musique nous fournit plus de mille exemples allant du plus profond symbolisme thématique à la simple charade musicale.

## Le rôle du hasard

L'inspiration est capricieuse, sporadique, imprévisible. Elle échappe au contrôle du compositeur, qui peut toujours s'évertuer à rechercher les conditions les plus favorables à l'éveil de son imagination, par tous les moyens dont il dispose. Il peut bien s'entourer des choses qu'il aime et éviter tout ce qui peut le distraire de son travail. Il peut bien voyager ou se lancer à corps perdu dans les aventures et les passions. Quelle que soit l'importance des efforts déployés pour la provoquer, l'inspiration joue toujours le rôle d'une maîtresse qui ne saurait venir à volonté lorsqu'on l'appelle. Le compositeur, en sa présence, apparaît plutôt comme un serviteur obéissant à ses injonctions où et quand il lui plaît à elle. Les mémoires et les lettres nous racontent un grand nombre d'anecdotes curieuses où le compositeur apparaît comme la victime désespérée d'un caprice, complètement ensorcelée par l'inspiration, au point de lui sacrifier son confort, son repos, sa nourriture, son sommeil et avec tout cela sa santé.

Beethoven a défini la nature de sa propre inspiration lorsqu'il répondit un jour à un ami : « D'où est-ce que je prends mes idées ?... elles viennent sans que je les appelle. » Cette attitude d'obéissance à l'égard d'une « inspiration » imprévisible nous est confirmée par deux des collaborateurs les plus proches de Beethoven. Schindler nous parle de ces crises d'enthousiasme subit qui s'emparaient si souvent du maître au milieu d'une conversation tranquille. Dans la rue, il excitait souvent la curiosité des gens. Ce qui se passait en lui était imprimé dans ses yeux soudain illuminés et sur tout son visage. Czerny, de son côté, rapporte que son maître se levait souvent au milieu de la nuit, réveillant ses voisins et les terrorisant en martelant sur son piano, en tapant du pied et en poussant des cris. Il est permis

de le regretter pour les voisins, mais l'inspiration n'a pas le moindre respect : elle n'a pas le temps d'attendre ! Ce n'est pas en suivant la routine domestique et en observant régulièrement les heures de sommeil des bourgeois viennois que jaillira l'étincelle capable d'enflammer l'*Héroïque* ou *Fidelio*, mais en obéissant à l'horaire secret et imprévisible d'une force mystérieuse.

### Le « nabucco » de Verdi

L'inspiration vient comme un événement imprévu. La cause est inconnue. Elle est un phénomène fortuit, accidentel. Certains compositeurs reconnaissent le rôle du fortuit, comme facteur d'inspiration. Ils admettent volontiers la part du hasard dans leurs plus heureuses trouvailles musicales.

Ce n'est pas un faux orgueil ou un désir d'apparaître comme un surhomme qui auraient pu pousser le scrupuleux Verdi à donner un récit embelli de ses découvertes musicales. Dans son essai d'autobiographie, le compositeur, racontant l'origine de l'œuvre la plus importante de sa jeunesse, l'opéra *Nabucco*, souligne le rôle joué en cette occasion par le hasard. Verdi ayant rencontré Merelli, directeur de la Scala de Milan, ce dernier pria instamment le compositeur d'examiner un certain livret d'opéra écrit par Solera. Mais Verdi n'avait pas le cœur à travailler : depuis presque une année il traînait la vie désespérée d'un homme ayant perdu sa femme et ses enfants. Sa Muse gardait le silence. Pourtant Merelli lui mit de force le manuscrit dans les mains, et Verdi s'en fut, emportant le fameux livret.

*Sur le chemin du retour, raconte-t-il, je me sentis saisi par une sorte de vague anxiété, une profonde tristesse, une angoisse qui me serrait le cœur !... Rentré chez moi je jetai le manuscrit sur la table d'un geste quelque peu violent, et je restai debout, immobile. En tombant, le manuscrit s'était ouvert de lui-même ; sans même que je m'en rendisse compte, mes yeux s'arrêtèrent sur la page ouverte et mon regard fut comme accroché très précisément par la ligne suivante : « Va, pensiero, sull'ali dorate » (Vole, O ! pensée, sur des ailes d'or).*

Ces mots furent ceux du destin : ils donnèrent aussitôt naissance, dans l'esprit du compositeur, à la mélodie du grand chœur mélancolique des Juifs. Aucune autre des puissantes inventions de Verdi ne s'avéra aussi fatidique : ce fut à partir de ce chœur de *Nabucco* que s'édifia l'immense réputation du compositeur. Ce fut aussi ce chœur que, spontanément, la foule chanta aux funérailles de Verdi.

L'exemple de Verdi nous montre comment l'inspiration peut surgir au moment le plus inattendu — alors que le compositeur est le moins préparé à la recevoir. Cependant, ce phénomène, cet avènement qui semble arriver sans cause apparente, était en fait longuement préparé par cette puissance qui gouverne notre vie : la puissance du destin.

« Le vaisseau fantome »

La vie a plus d'une manière de préparer le décor où se jouera la pièce créée par l'imagination de l'artiste. Ce dernier peut, par exemple, subir l'épreuve de certains événements tumultueux, brisant ses nerfs et mettant en jeu son existence même. Il y a, dans la passionnante autobiographie écrite par Wagner sous le titre *Ma Vie*, plus d'un épisode nous montrant qu'en de tels moments des motifs et des formes nettement définies émergent des couches obscures du subconscient pour tomber sous l'emprise d'une volonté organisatrice. Rarement un grand artiste nous a offert un tel regard sur la genèse de son œuvre. A ce titre, les pages qui nous racontent l'origine du *Vaisseau fantôme* sont particulièrement remarquables.

Au cours d'une traversée mouvementée qui le mena de Pillau à Londres, Wagner fut hanté par une série d'images tournant autour de la légende du capitaine maudit. Les tourments personnels dans lesquels se trouvait jeté le musicien, ses luttes extérieures et intérieures, et le désespoir dans lequel il se trouvait au moment où il quitta le continent, avaient trouvé une correspondance dans la tempête qu'il rencontra en mer du Nord.

En cette année 1839, Wagner avait été contraint, pour éviter la prison pour dettes, de fuir la ville de Riga, en compagnie de sa femme Minna. Ils s'échappèrent comme des voleurs, en pleine nuit, et, sans passeport, gagnèrent la frontière russe. Là, en rampant, en marchant sur les genoux, ils franchirent la ligne de démarcation, risquant à tout moment, s'ils étaient repérés, que les gardes-frontière, embusqués dans l'ombre, ne leur tirent dessus. Finalement, ils purent atteindre le port de Pillau. Là ils trouvèrent un capitaine qui voulut bien prendre à son bord les deux fugitifs quoiqu'ils n'eussent pas les indispensables passeports. C'était le capitaine d'un petit navire, baptisé *Thétis*, en partance pour l'Angleterre. Les deux vagabonds éprouvèrent un grand soulagement lorsque, enfin, l'ancre fut levée.

Wagner, qui passait ses journées à rêver sur le pont, s'intéressa

fort aux histoires racontées par l'équipage, composé de sept hommes, qui prenait des dispositions pour parer au mauvais temps menaçant. Au milieu de ses propres aventures sur les flots perfides, la vieille légende du Hollandais volant s'imposait à son esprit avec une signification nouvelle et occupait de plus en plus son imagination. En passant dans un fjord de Norvège, il entendit l'écho des cris de manœuvre de l'équipage répercuté par les énormes parois de granit. Le rythme rude de ces appels prit aussitôt, dans l'esprit de Wagner, la forme de ce « Chant des Marins » que nous retrouvons aujourd'hui au premier acte du *Vaisseau fantôme*.

Avec une violence inouïe, la tempête éclata finalement. L'équipage et les passagers durent alors lutter pour leur vie. A la merci de la mer monstrueuse qui apparaît tantôt comme un abîme sans fond, tantôt comme une gigantesque montagne liquide, le petit navire est précipité dans tous les sens avec une force terrible. L'équipage, superstitieux, lançait des regards malveillants aux deux étrangers, les rendant responsables du désastre. De toute évidence, c'était eux qui avaient apporté le mauvais sort, car d'ordinaire la traversée se passait sans dommage.

Cependant, Wagner lui-même apparaissait comme isolé de la tourmente et de la confusion qui régnait autour de lui : il était en proie à l'inspiration. Devant lui se déroulait la vision du « vaisseau fantôme ». Impressionné par le terrible et fantastique spectacle qui se présentait à lui, l'artiste s'identifie lui-même avec le Hollandais volant. Il est lui-même le maudit errant dans la tempête, le malheureux fugitif parcourant l'Océan, cherchant en vain l'amour et la paix. Quand la tempête s'apaisa, Wagner était épuisé, à bout de forces, mais un grand drame musical était né, et Wagner savait que le Hollandais avait fini par trouver son pardon. Mais pour lui, où et quand trouverait-il sa propre libération ?

## Le roman sans romantisme

Il serait difficile d'imaginer un cadre plus propre à donner naissance à un opéra romantique que celui du *Vaisseau fantôme*, dans lequel la vie elle-même apparaît comme infiniment plus dramatique que n'importe quelle fiction, et nous ne pourrions demander une démonstration plus explicite de la connexion existant entre les luttes

extérieures et les luttes intérieures d'un artiste, de la victorieuse sublimation de ses épreuves et de ses expériences personnelles sous la forme d'une œuvre d'art.

Sans doute n'est-il pas vrai que toute création prenne naissance parmi les éléments déchaînés ou à la faveur d'un état d'âme tumultueux. Une idée émouvante peut très bien être le produit d'une simple recherche de l'imagination. Elle peut se présenter comme tout à fait indépendante des circonstances extérieures, indépendante de tout ce qui peut toucher l'artiste en tant que personne humaine et de tout ce qui se passe autour de lui.

Dans un charmant paradoxe, Berlioz découvre comment certaines de ses productions romantiques les plus échevelées ont eu une origine exempte de tout romantisme. L'archiduc de Weimar, profondément touché par la beauté de la scène d'amour qui se trouve dans la dernière œuvre de Berlioz, *Béatrice et Bénédict*, demanda à Berlioz dans quelles circonstances il avait composé le duo d'amour : « Vous soupirez Madame » :

*— Vous avez dû composer cela au clair de lune, dans quelque romantique séjour, dit le duc. — Monseigneur, répondit Berlioz, c'est là une de ces impressions de la nature dont les artistes font provision et qui s'extravasent ensuite de leur âme, dans l'occasion, n'importe où. J'ai esquissé la musique de ce duo un jour à l'Institut, pendant qu'un de mes confrères prononçait un discours. — Parbleu ! dit le grand-duc, cela prouve en faveur de l'orateur ! il devait être d'une rare éloquence !*

Berlioz montre le même sens de l'humour lorsqu'il reconnaît dans ses mémoires le rôle que le hasard a joué dans l'inspiration d'une cantate pour chœur. Il était arrêté sur une difficulté et ne parvenait pas à mettre en musique la dernière strophe « Pauvre Soldat, je vais revoir la France ». En vain, le compositeur s'efforça de trouver un thème mélodique approprié : il finit par y renoncer. Deux années plus tard — sans qu'il eût jamais repensé à ce problème — Berlioz se promenait dans Rome le long des rives abruptes du Tibre. Le sol céda sous ses pieds, et il tomba à l'eau. En tombant, une seule pensée occupait son esprit : c'était la peur de se noyer. Mais lorsqu'il sortit de l'eau, tout d'un coup, la mélodie « Pauvre soldat... » qu'il poursuivait depuis deux ans surgit à son esprit. Mieux vaut tard que jamais.

La marche du finale d'*Oberon*, l'opéra de Weber, doit son origine, hautement inattendue, à une curieuse scène qui se passa dans une maison de bains de Dresde, si nous en croyons Roth, un ami de

Weber. Weber s'était arrêté dans cet établissement, en compagnie de son ami, pour y prendre une tasse de café. A la suite d'une pluie violente, on avait empilé les unes sur les autres les tables et les chaises. L'imagination du compositeur réagit fortement à l'aspect de cet amoncellement extraordinaire de mobilier, qui ruisselait et brillait sous la pluie. Tout cela devait se traduire en musique. Il se trouvait qu'à cette époque Weber était occupé à la composition d'une musique de scène pour la tragédie de *Henri IV*. Lorsque, le soir venu, il rentra au théâtre, le compositeur jeta aussitôt l'esquisse de la grande marche pour instruments à vent. Or, plusieurs années après, cette marche devait trouver sa place dans le finale d'*Oberon*.

A l'époque où il composait le *Freischütz*, Weber cherchait une expression caractéristique pour le chœur comique du premier acte dans lequel le peuple se moque de l'infortuné chasseur. Par l'effet d'un pur hasard, il trouva la solution au cours d'une visite d'une chapelle dans la petite ville saxonne de Pillnitz. Un certain nombre de vieilles femmes assistaient aux vêpres et chantaient l'office. Mais elles chantaient, toutes en chœur, horriblement faux. L'effet comique était indiscutable. Cette impression grotesque inspira à Weber le chœur splendide du premier acte du *Freischütz*.

Profondément absorbé par le monde imaginaire de *Tristan*, Wagner, à Venise, nous donne un autre exemple d'inspiration inattendue.

*Pendant une nuit d'insomnie, raconte-t-il dans son autobiographie, étant allé sur mon balcon vers trois heures du matin, j'entendis pour la première fois le célèbre et ancien chant des gondoliers. Je crus reconnaître que le premier appel, rauque et plaintif, qui résonna dans la nuit silencieuse, venait du Rialto, situé à une distance d'un quart d'heure environ. Une mélopée analogue lui répondit de plus loin encore. Ce dialogue extraordinaire et mélancolique continua ainsi par intervalles parfois assez longs et j'en fus si impressionné qu'il me fut impossible de fixer dans ma mémoire les quelques notes sans doute fort simples qui la modulaient. Un autre soir, je compris d'expérience toute la poésie de ce chant populaire. Je rentrais fort tard en gondole par les canaux sombres ; tout à coup, la lune se leva éclairant et les palais indescriptibles et mon gondolier qui maniait lentement son énorme rame, debout à l'arrière de ma barque. Au même instant, celui-ci poussa un cri qui ressemblait presque à un hurlement d'animal : c'était un profond gémissement qui montait en* crescendo *jusqu'à un « Oh ! » prolongé et finissait par la simple exclamation : « Venezia ! » Il venait encore quelque chose, mais j'avais reçu une commotion si violente de ce cri que je ne pus me rappeler le reste. Les sensations que j'éprouvai là furent caractéristiques et ne s'effacèrent point de tout mon séjour à Venise ; elles sont demeurées en moi jusqu'à l'achèvement du deuxième acte de* Tristan *et peut-être m'ont-elles suggéré les sons plaintifs et traînants du chalumeau, au commencement du troisième acte.*

Chapitre IV

# LA VOIX DE LA NATURE

Quelquefois, je copie un arbre, un oiseau ou un nuage.

Haydn.

La nature, mère de tous les êtres vivants, est pour le musicien une source d'inspiration inépuisable : ses cycles, ses rythmes, les saisons, les heures du jour de l'aube au crépuscule !

Les bruits de la nature ! Dans les montagnes où le vent souffle en rafales venant des vastes horizons, et rugit parmi les rochers. Sur la mer agitée où le mouvement des vagues hurle en frappant régulièrement contre les hautes falaises, ou s'étale doucement sur le sable des plages !... Partout sonnent les cloches de la mystérieuse symphonie de la nature. Dans la pluie qui tombe, comme dans le doux bruissement des feuilles en automne, sur les prairies et sur les champs où les sauterelles exécutent leur scherzo sous les chauds rayons du soleil de midi.

Pour l'artiste, la nature est une inspiratrice aussi bien qu'une consolatrice, un refuge, loin de la vie artificielle. La nature le console comme une mère console son enfant, et son cœur s'ouvre dans une sympathie universelle pour toutes les créatures, animées et inanimées. Son imagination est stimulée par le sentiment d'une intime parenté avec les animaux, les arbres, les fleurs, les rochers et les eaux. Dans ce climat, son inspiration s'épanouit : il y trouve le point de départ d'une idée musicale, d'une mélodie, d'un rythme nouveau.

Avec quelle gratitude Beethoven reconnaît cette double bénédiction de la nature qui lui offre à la fois, et sans réserve, l'inspiration et le réconfort :

*Si vous vous promenez à travers la mystérieuse forêt de pins, songez que dans ces lieux Beethoven a souvent poétisé, c'est-à-dire, comme on dit, composé.*

Et dans une lettre à Thérèse von Malfatti datant probablement de mai 1810 :

*Quel bonheur j'éprouverai en errant à travers les bocages et les bois, parmi les arbres, les plantes et les rochers ! Personne au monde ne peut aimer la campagne comme je l'aime !*

Dans son journal de l'année 1812, il écrit :

*Sur le Mont Chauve, fin de septembre. Dieu tout-puissant ! Dans la forêt je suis transfiguré. Tout est heureux dans cette forêt. Chaque arbre parle, par votre volonté, mon Dieu. Quelle magnificence !*

Tout comme Beethoven, des compositeurs de tous les temps ont été attentifs à l'enchantement des voix de la nature. Très souvent, ils parlent d'elle comme de leur lieu de travail favori. Haydn nous exprime sa préférence pour le plein air. Au cours de ses promenades, il emportait un petit tableau noir sur lequel il notait ses idées musicales à mesure qu'elles se présentaient à son esprit :

*Les autres compositeurs s'assoient au piano... Moi je cherche plutôt mes idées dans la rue ou au grand air. Quelquefois je copie un arbre, un oiseau ou un nuage.*

La nature joue son rôle dans le processus créateur de toute œuvre romantique. Nous en avons des preuves nombreuses dans les lettres, les mémoires et les journaux intimes des compositeurs. Beaucoup d'entre eux recueillent leurs esquisses au cours de promenades à pied. Hugo Wolf, rentrant chez lui le soir après une longue course dans les bois, mettait au point ce qu'il avait noté en pleine nature. Souvent il chantait à ses amis les motifs qu'il avait ainsi tout juste crayonnés. « Les idées me viennent dans mes vagabondages », écrit Brahms à Elisabeth Herzogenberg, le 15 janvier 1887. Sa *Seconde Symphonie* tire son origine d'un lac autrichien, sa *Quatrième Symphonie* des montagnes des Alpes. Sa *Sonate pour violon opus* 78 exploite, notamment, un motif représentant le bruit de la pluie.

Mahler écrit, à propos de sa *Troisième Symphonie :*

*Ma symphonie sera quelque chose que le monde n'a encore jamais entendu. Tout ce qui est dans la nature s'y exprimera, et elle racontera un grand secret comme on n'en peut imaginer que dans les rêves. Je suis toujours frappé en constatant que la plupart des gens lorsqu'ils parlent de la nature pensent seulement aux fleurs, aux petits oiseaux, aux parfums de la forêt. Personne ne connaît le dieu, Dionysos, le grand Pan. Ici, vous avez déjà tout un programme, c'est-à-dire un échantillon de la manière dont j'écris ma musique. La musique, toujours et partout, n'est autre que la voix de la nature... Mais c'est l'univers, la nature dans sa totalité, qui, semble-t-il, s'éveille aux sons et aux bruits arrachés à son inexplorable silence.*

Le sentiment d'une communauté avec les animaux et les plantes, la familiarité avec le « grand Pan », est du plus haut intérêt artistique pour le compositeur. Il met son cœur dans toutes choses qu'il entend et qu'il voit. Il humanise la nature, et la nature, en retour, se met à lui parler. Le musicien connaît le langage secret des fleurs, des nuages et des rochers, et il comprend ce que disent les oiseaux. Il s'intègre profondément dans le mystérieux réseau de forces qui constituent l'univers. Le pouvoir de ses sens semble alors considérablement accru et dépasse les normes habituelles. L'imagination de l'artiste évoque les êtres fantastiques qui peuplent la nature : faunes et nymphes, fantômes et démons, êtres à la fois aimables et terrifiants. Les frontières entre le rêve et la réalité disparaissent. Les forces créatrices de l'inconscient se font jour librement, dans un débordement d'imagination.

La musique éternelle de la nature demeure inchangée à travers les âges, insensible aux atteintes du temps et aux vicissitudes de l'histoire. Mais la réponse de l'homme à la polyphonie des voix de la nature se présente sous une infinie variété d'expressions, chaque artiste reflétant dans sa musique le développement de son art, l'évolution de sa technique, le système nerveux de chaque nouvelle génération répondant d'une manière propre aux stimuli de la nature. Nous pourrons comprendre les raisons de cette diversité lorsque nous serons plus avancés dans la connaissance des facteurs qui déterminent la composition d'une partition musicale.

## Le chant des oiseaux

Les « musiciens ordinaires » de la nature, ce sont les oiseaux. Leur concert est sans fin, de l'aube au crépuscule, mais leurs plus belles démonstrations ont lieu, sans doute, par les belles matinées de printemps, dans les forêts où foisonnent les nids. Se balançant dans le vert léger des jeunes branches, ils sifflotent gaiement leurs allegros de trilles rapides ou murmurent doucement des adagios mélancoliques.

Les hommes ne se sont jamais lassés de traduire dans leur propre langage musical les concerts de ces adorables musiciens de la nature. Ils ont essayé de saisir et de fixer par des notes les motifs principaux et les ornements caractéristiques du chant des oiseaux, et de les

incorporer en tant que matériau thématique à des constructions musicales plus élaborées. Un recensement, même incomplet, des exemples de cette utilisation du chant des oiseaux à des fins musicales, couvrirait presque toute l'histoire de la musique de tous les temps, de tous les pays et de toutes les écoles. Mais dans tous les cas, on ne peut manquer d'observer une certaine préférence des musiciens pour le chant de certains oiseaux.

Parmi tous les oiseaux de la nature, celui qu'on retrouve le plus fréquemment dans des partitions d'époques différentes et de styles différents, c'est le coucou, au cri si caractéristique. Si nous remontons au Moyen Age, nous en trouvons un premier exemple dans le célèbre quadruple canon : *Sumer is icumen in (L'été est venu)*, dans lequel les quatre parties de ténor sont soutenues par deux parties de basse en canon, sur le solide appui desquelles danse la légère mélodie du coucou. C'est la musique populaire, qui a donné naissance à cette ronde du coucou. Depuis que la venue de l'été est représentée symboliquement par le chant du coucou, le rythme et l'intervalle très caractéristiques de ce chant ont tenté bien souvent les compositeurs. Citons, par exemple, des partitions comme le *Chant des oiseaux* de Clément Jannequin (datant probablement de 1529); citons aussi la collection allemande des *Kurzweiligen guten frischen teutschen Liedlein* (1570) dont les « bons petits chants germaniques frais et divertissants » comportent une certaine mélodie dont les paroles débutent ainsi :

*Der Gutzbauch auf dem Baume Sass*
*Kuckuk, Kuckuk es regnet nass*

Au XVII^e^ siècle, le recueil intitulé *Hortulus Chelicus*, de Johann Jakob Walther (1688), nous offre, parmi ses vingt-huit pièces pour instruments à cordes, un scherzo où figure le chant du coucou. Le *Capriccio Cucu* de Johann Kaspar Kerll (vers 1650) nous fournit encore un autre exemple. Le traité de composition intitulé *Musurgia*, publié en 1650 par Athanasius Kircher, contient maint détail intéressant concernant les oiseaux et leurs chants : son auteur, savant naturaliste aussi bien que musicien, avait trouvé là l'occasion de satisfaire à la fois ses deux passions.

Au XVIII^e^ siècle, nous trouvons un exemple remarquable dans *La Cérémonie du printemps*, ouverture de J. J. Fux, qui avait hautement suscité l'intérêt de J.-S. Bach, au point que ce dernier en avait fait lui-même une copie pour son usage personnel. Cette ouverture est

construite en rapport direct avec les oiseaux qui volettent à travers toute la partition : « pour le rossignol », « pour le coucou », « pour la caille ». Nous trouvons un exemple encore plus caractéristique de la manière dont le XVIII^e siècle envisageait les rapports entre les oiseaux et la musique dans le quintette que Boccherini a consacré aux oiseaux sous le titre : *L'Uccelleria*. Le coucou fait aussi entendre son appel joyeux dans la *Symphonie enfantine* de Joseph Haydn, mais c'est dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven qu'il joue le rôle musical le plus important. Notons aussi l'introduction du thème du coucou dans la *Première Symphonie* en *Ré* majeur de Gustav Mahler, écrite à la fin du siècle dernier. Et citons enfin le poème symphonique de Delius intitulé *On Hearing the First Cuckoo in Spring (En écoutant le premier coucou du printemps)*, écrit en 1913, dont le caractère nettement impressionniste est déjà annoncé par le titre.

Si nous examinons de près ces exemples, nous constatons que le chant du coucou est interprété de diverses manières suivant les compositeurs : le motif lui-même fait l'objet de notations très différentes, allant de l'intervalle de tierce mineure à l'intervalle de quarte. Johann Kaspar Kerll, dans son *Capriccio Cucu*, laisse à penser qu'il entend le chant du coucou comme une tierce mineure. Jannequin, tout comme Beethoven, adopte la tierce majeure. Delius oscille d'une manière typiquement impressionniste entre la tierce mineure et la tierce majeure. Quant à Mahler, il entend cet intervalle comme une quarte, et demande à la clarinette à qui le motif est confié « d'imiter le chant du coucou ».

Ainsi donc, trois intervalles différents — une tierce mineure, une tierce majeure et une quarte — traduisent le chant du coucou dans des partitions empruntées à plusieurs siècles. Dans cette revue de portraits musicaux qu'on a faits de lui-même, le modeste coucou nous donne une première leçon sur les rapports entre l'art et l'imitation de la nature : les bruits de la nature, tels que le chant des oiseaux, ne se prêtent pas à une reproduction musicale exacte dans les limites de l'expression musicale.

Mahler nous donne une précieuse indication sur ses véritables intentions artistiques lorsqu'il conserve le motif rythmique caractéristique du coucou, mais en augmentant l'intervalle mélodique au point d'en faire une quarte. Pour lui, le chant du coucou est la voix même de la nature. Celui qui entendra la symphonie ne devra y reconnaître aucun oiseau particulier : c'est toute la nature qui lui

parle. L'ornithologue s'intéresse aux subtiles nuances objectivement audibles entre les chants des différentes races d'oiseaux. Le compositeur — du moins celui qui a atteint les degrés supérieurs de l'Art — ne cherche pas à reproduire objectivement la réalité de la sensation. L'objectivité acoustique n'a rien à voir avec l'imagination musicale. Il est vrai que le compositeur emprunte à la nature une certaine matière sonore, mais à partir du moment où cette matière sonore devient musique, la réalité perd toute signification. Les nécessités proprement musicales passent au premier plan et orientent le développement de l'imagination créatrice.

Seuls les compositeurs d'un degré inférieur peuvent s'attacher à la pure et simple imitation d'un phénomène naturel et user de divers procédés pour se rapprocher le plus possible de l'effet produit par l'original. Ainsi, par exemple, Ottorino Respighi, dans son poème symphonique intitulé *Les Pins de Rome*, plus exactement, à la fin du second mouvement — « Les Catacombes » — a recours à un véritable enregistrement sur disque du chant du rossignol, qui, mêlé à l'orchestre, crée l'impression réaliste de la présence de l'oiseau. Le phonographe devient ici un instrument de l'orchestre. La nature, fixée sur le disque, entre dans la salle de concert. Le petit rossignol chante du fond de sa cage et s'efforce de nous faire croire que tout cela est vrai.

Mais c'est le plus souvent dans des transpositions musicales (comparables à celles du coucou) que le rossignol est représenté dans les partitions de toutes les époques. La figure ornementale très répandue au XVI<sup>e</sup> siècle et connue sous le nom de *ribattuta* est, de toute évidence, une formule inspirée par le chant du rossignol. Elle est constituée par une « battue » entre deux notes voisines, progressivement accélérée jusqu'au point de former un trille rapide. C'est sous cette forme que les trilles du rossignol apparaissent dans les œuvres vocales du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle. On les retrouve dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven dans son *Lied der Nachtingall (Chant du Rossignol)*, sans compter un grand nombre de partitions « poétiques » telles que les *Liebesliederwalzer* (*op.* 52 et 65) de Johannes Brahms.

La caille est un oiseau moins souvent cité que le rossignol ou le coucou, mais cependant assez en faveur chez les musiciens. Le chant de cet oiseau possède un rythme caractéristique qui amusait beaucoup les Romains de l'Antiquité. Ces derniers en avaient même traduit le motif par les syllabes latines *Dic Cur Hic*. Lorsqu'on voit apparaître le rossignol et le coucou, la caille, en général, n'est pas loin. Ainsi, par

exemple, dans la *Symphonie enfantine* de Haydn et dans *Les Saisons* du même compositeur, la caille ne manque pas d'apparaître. Dans *L'Uccelleria* de Boccherini, un duo entre la caille et le coucou est confié au violon et au violoncelle, alors que dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven, ces deux mêmes oiseaux sont représentés par le hautbois et la clarinette.

*Le bruant jaune tout là-haut, les rossignols et les coucous autour de moi composaient avec moi.*

C'est en ces termes que Beethoven reconnaît la participation des oiseaux à la *Symphonie pastorale.* L'année 1808, pendant laquelle cette symphonie fut composée, avait aussi apporté à Beethoven une aggravation de sa surdité. Et pourtant, jamais les motifs empruntés aux chants d'oiseaux ne disparurent de ses partitions, même après que cette terrible infirmité l'eut privé du plaisir d'entendre ses chers petits chanteurs — Beethoven avait conservé intacte leur musique dans sa mémoire. A la fin de la fameuse « Scène au bord du ruisseau », Beethoven introduit le non moins fameux trio d'oiseaux composé d'un rossignol, d'une caille et d'un coucou : ce trio est l'exemple le plus réaliste de notation des bruits de la nature que se soit permis le maître. Mais ne nous y trompons pas, Beethoven affirmait lui-même que cet épisode de la *Pastorale* avait une signification humoristique : « Mit denen soll es nur Scherz sein » (il ne s'agit là que d'une plaisanterie).

C'est donc à la lumière de cette remarque que nous devrons restituer à la reproduction « réaliste » du chant des trois oiseaux sa juste valeur. Partout ailleurs dans la *Symphonie*, Beethoven reste fidèle à sa devise : « expression d'un état d'âme et non peinture ».

Le petit trio du coucou, de la caille et du rossignol qui débute à la huitième mesure de la coda ne constitue pas à lui seul l'inventaire complet des interventions d'oiseaux dans la *Sixième Symphonie.* D'autres spécimens ornithologiques participent au grand concert de la nature, et l'un d'entre eux (dont le nom n'est pas mentionné dans la partition) est un petit habitant de la forêt viennoise qui, par les chaudes journées d'été, lorsque l'air se fait étouffant avant l'explosion de l'orage, module inlassablement ses triolets. La régularité barométrique de ses concerts avait incité les paysans à voir en lui un oiseau prophétique et à le surnommer « le siffleur de la pluie ». Dans la *Symphonie pastorale*, Beethoven ne manque pas de faire annoncer

l'orage, dès le scherzo, par le chant du petit prophète-siffleur.

En plus des espèces déjà mentionnées, nous trouvons d'autres oiseaux dans la *Symphonie pastorale :* la mésange et l'alouette, évoquées par les trilles des premiers violons dans le second mouvement. Schindler rapporte une anecdote datant de l'été 1823, alors que Beethoven était devenu complètement sourd.

> *... S'asseyant sur l'herbe, adossé contre un orme, il demanda si nous entendions des chants de bruants dans les branches au-dessus de nos têtes. Mais tout était silencieux. Alors, il nous dit : « C'est ici que j'ai écrit la « Scène au bord du ruisseau », alors que les bruants chantaient au-dessus de ma tête, et les cailles, les rossignols et les coucous tout autour de moi. »*

Et comme je lui demandai pourquoi les bruants ne figuraient pas dans sa symphonie avec les autres oiseaux, il répondit :

> *Vous verrez que le bruant joue dans ma symphonie un rôle plus important que tous les autres, car les autres ne sont là que par plaisanterie.*

Alors Schindler demanda au maître « pourquoi il n'avait pas mentionné le nom du bruant avec les autres ». Celui-ci répondit qu'il n'avait pas voulu par là augmenter le nombre des remarques désobligeantes sur l'andante, qui avaient causé tant de tort à la *Symphonie*, à Vienne et ailleurs. Et, en fait, l'œuvre avait été souvent traitée de « jeu d'esprit » à cause du second mouvement, et, en bien des occasions, avait partagé le sort malheureux de la *Symphonie héroïque*. A Leipzig, notamment, on avait pu dire que l'œuvre aurait dû être intitulée plus proprement « fantaisie » que « symphonie ».

## La nature en tant que modèle

La grande séduction exercée par les chants d'oiseaux sur les musiciens nous a permis de mettre en lumière la grande variété des manières selon lesquelles les compositeurs peuvent faire écho à la voix de la nature. L'exploitation des chants d'oiseaux telle que l'a pratiquée Beethoven montre clairement que le développement musical prime, chez le compositeur, tout autre souci. Schindler affirme aussi quelque part que le motif musical du bruant se trouve aussi à l'origine du thème saisissant qui ouvre le premier mouvement de la *Cinquième Symphonie*. Est-il possible que ces accents fatidiques (que l'on a pu interpréter comme le Destin frappant à la porte) aient

été réellement inspirés par un chant d'oiseau ? La réponse à cette question n'est pas de grande importance dans la mesure où ce n'est pas la fameuse formule initiale qui suffit à faire du premier mouvement de la *Cinquième Symphonie* ce qu'il est en réalité — de même que ce n'est pas le coucou, la caille, le rossignol ou la mésange qui font l'enchantement sonore de toute la *Symphonie pastorale*. Dans la *Sixième Symphonie* comme dans la *Cinquième*, c'est l'admirable agencement des développements thématiques qui, plus que les thèmes eux-mêmes, est la cause du résultat obtenu : une œuvre d'art incomparable.

Au demeurant, ce n'est pas seulement dans ses symphonies, mais dans tout le reste de son œuvre que Beethoven a exploité des éléments fournis par la nature, pour les intégrer à une œuvre d'art. Avant lui, l'utilisation d'éléments naturels était plutôt faite dans un esprit de plaisanterie. Ce n'est pas par hasard que Beethoven se situe historiquement sur le seuil qui sépare le classicisme du romantisme.

Avec le romantisme, les rapports entre l'artiste et la nature prennent un sens nouveau. Le musicien romantique entend de la musique en toutes choses. Non seulement il prête une oreille attentive à la voix de tous les êtres vivants, mais encore il entre en communion avec des êtres inanimés qui sont comme chargés de toute la musique des forces élémentaires : le vent et la pluie, le tonnerre et les éclairs, les vagues de l'océan. Les premières tentatives d'évoquer de telles images par le moyen de la musique remontent assez loin dans l'histoire. Déjà dans les premiers opéras — comme, par exemple, dans l'*Orféo* de Monteverdi — l'orchestre s'essaye à peindre le décor. Dans l'ouverture de l'opéra *Giasone* (Jason), de Cavalli (1649), alors que le décor représente le bord de la mer, l'orchestre joue une courte « Sinfonia navale » qui va jusqu'à reproduire le mouvement des vagues avec des moyens primitifs, certes, mais non sans valeur évocatrice. Ce sont de tels procédés qui, après deux siècles de développement, ont abouti aux effets colorés et puissants dont les opéras romantiques nous fournissent maints exemples. La nuit peuplée d'ombres du *Freischütz*, la tempête menaçante au début d'*Othello*, le brillant soleil de *Siegfried*, sont des éléments du drame, tout comme les êtres humains exposés à ces forces naturelles.

Ce genre d'effets devenant de plus en plus fréquent sous la plume des grands maîtres, il en résulta un certain nombre de conventions instrumentales, une sorte de répertoire des traductions par l'orchestre des sons de la nature. Personne ne peut se méprendre sur le sens d'un

roulement de timbales figurant le tonnerre lorsqu'il est précédé d'un brutal éclat de cymbales évoquant un éclair. Des effets de ce genre reposent toujours sur une étroite similitude acoustique entre le son naturel et sa reproduction artificielle. Le compositeur peut tenir pour certain que l'effet sera compris par l'auditeur. Longtemps avant que se soit instauré l'usage des programmes explicatifs, l'auditoire était réputé posséder assez d'imagination pour évoquer mentalement l'image d'une onde murmurante lorsqu'il entendait une combinaison instrumentale constituée par de doux trilles des bois et les cordes divisées, jouant alternativement un trémolo « ondoyant ». Les musiciens se mirent en devoir d'offrir à l'auditoire une reproduction des sons de la nature aussi exacte qu'il était possible de le faire avec les instruments de l'orchestre — une photographie sonore, pour ainsi dire. Dans cette voie, certains compositeurs réussirent à obtenir des résultats stupéfiants. Dans son poème symphonique *Mazzeppa*, Liszt évoque le cheval qui s'ébroue en utilisant les violons, les altos et les violoncelles *col legno*, c'est-à-dire en frappant les cordes avec le bois de l'archet.

Sans doute les répercussions des voix de la nature sur la musique peuvent être aussi variées que les aptitudes de la nature humaine à répondre aux événements du monde extérieur. C'est pourquoi les reproductions d'un même phénomène naturel dans des œuvres différentes peuvent apparaître comme infiniment dissemblables. Si le simple chant du coucou a pu être transcrit de manières contradictoires par différents compositeurs, il est permis de penser que des phénomènes naturels plus complexes peuvent donner lieu à tout un éventail d'interprétations allant de l'imitation purement réaliste au symbolisme impressionniste.

Au début de ce siècle, les tentatives les plus audacieuses d'intégrer la nature à l'univers symphonique furent dues à Gustav Mahler et à Claude Debussy. Les symphonies de Mahler évoquent dans un esprit panthéiste le concert de la nature tout entière et cherchent dans la musique une réponse au problème de la vie et de la mort. Quant à Debussy, son attitude artistique est celle d'un peintre suprêmement raffiné qui traduit en musique les réactions de ses nerfs et de ses sens devant la mer et les paysages — et il les traduisait avec une palette sonore infiniment subtile et une inégalable finesse de couleurs, de nuances et d'ombres. Mais, comme il arrive souvent, les critiques de son temps étaient trop arriérés pour comprendre les intentions du

compositeur. Après la première exécution de *La Mer*, le critique Pierre Lalo écrivait dans le journal *Le Temps* : « Je n'entends, ne vois ni ne sens la mer. » Et Gaston Carraud déclarait que ces « esquisses » étaient mal nommées « en ce qu'elles ne donnent une idée complète de la mer ni n'expriment ses caractéristiques essentielles ». De tels jugements nous font mesurer la distance qui sépare les deux manières fondamentales d'interpréter la nature en musique. Les critiques réactionnaires s'égaraient parce qu'ils voulaient entendre la voix de la nature dans les termes traditionnels et superficiels qu'ils pouvaient comprendre. L'œuvre de Debussy les dépassait complètement.

## Les voyages

L'imagination artistique est toujours excitée par le lointain, l'inconnu, l'exotisme. De nombreux compositeurs témoignent du plaisir qu'ils ont eu à voyager, que ce soit en diligence ou en avion. L'aventure que constitue toujours un voyage ouvre à l'artiste de nombreux horizons. Il n'est pas toujours nécessaire de voyager en pays étranger, une simple excursion de quelques heures peut apporter la même illusion de variété et de nouveauté. Mais, comme il arrive souvent, certains compositeurs qui auraient aimé voyager n'ont pas eu l'occasion de le faire, alors que d'autres, au contraire, qui en ont eu l'occasion, l'ont négligée. Nous ne connaissons pas toujours les motifs de leur conduite, mais, ce qui nous intéresse ici, c'est comment et dans quelle mesure les voyages — ou le manque de voyages — ont influé sur leur œuvre musicale.

Il est possible d'établir un parallèle entre Roland de Lassus et Haendel, d'une part — le premier appartenant au XVIe siècle et le second au XVIIIe — et leurs contemporains respectifs Palestrina et Bach, d'autre part. Ces deux derniers au cours de leur vie ne sont guère sortis de chez eux, si l'on excepte quelques rares et courts voyages. L'un et l'autre étaient toutefois très précisément informés des productions artistiques nationales des autres pays. Par contre, Roland de Lassus et Haendel ont l'un et l'autre voyagé énormément, et vécu en pays étranger la plus grande partie de leur existence, la période la plus féconde de leur carrière. C'est par expérience personnelle et directe qu'ils ont pu assimiler les styles et les goûts étrangers.

Roland de Lassus, né à Mons, visite l'Italie et l'Angleterre,

s'établit pour quelques années à Anvers, et, un peu plus tard, on le retrouve à Munich comme chef d'orchestre de la cour. Puis il quitte la capitale bavaroise pour visiter la France et finalement retourne à Munich pour y passer le reste de sa vie. On peut retrouver dans son œuvre les traces indiscutables des influences subies dans ses différents pays d'adoption. Chez Haendel, les séjours qu'il fit en Italie dans sa jeunesse et en Angleterre dans son âge mûr sont responsables du caractère cosmopolite de son art. Les influences les plus sensibles sont celles de l'opéra italien, de la musique instrumentale de Corelli, du style choral de Purcell, et, naturellement, du baroque allemand, auquel, par sa naissance, se rattachait Haendel.

Les voyages de Lassus et Haendel les conduisirent inévitablement à plonger en quelque sorte leurs racines dans le sol étranger. Tel fut aussi le sort de beaucoup d'autres grands musiciens de tous les temps, tels que les deux grands italiens Lulli et Cherubini, l'un et l'autre implantés en France, l'espagnol Vittoria, qui s'établit dans l'Italie de Palestrina, les allemands Beethoven et Brahms, qui se donnèrent l'esprit universel d'une Autriche cosmopolite comme guide esthétique.

Haydn, né dans le Burgenland autrichien, regretta toujours de ne pouvoir visiter l'Italie, qui exerçait sur lui du point de vue artistique une sorte de fascination. Toutefois, les longues années passées chez le prince Esterhazy lui offraient certaines compensations :

*Mon prince, écrit-il, était toujours satisfait de mes œuvres. Non seulement je bénéficiais de l'encouragement d'une approbation constante, mais encore, comme j'avais la direction d'un orchestre, je pouvais me livrer à des expériences, observer ce qui produisait un effet et ce qui l'affaiblissait, et j'étais ainsi en mesure de modifier, de transformer, d'ajouter ou de retrancher, et d'avoir toutes les audaces qu'il me plaisait. J'étais coupé du reste du monde, je n'avais personne pour me déranger ou me tourmenter, et j'étais forcé d'être moi-même.*

Cette déclaration est un document lumineux de self-analyse. Les deux voyages à Londres que Haydn fit vers la fin de sa vie, en décembre 1790 et juillet 1792, laissèrent d'innombrables impressions dans son esprit resté très actif. Il écouta avec beaucoup d'intérêt la musique anglaise et fut profondément ému par un concert à la mémoire de Haendel à l'abbaye de Westminster, et qui consistait en une exécution grandiose du *Messie*. Peut-être la première idée de ses grands oratorios *La Création* et *Les Saisons* lui fut-elle inspirée en Angleterre ? Il emporta de Londres un livret de Lidley d'après le *Paradis perdu* de Milton, primitivement écrit pour Haendel qui mourut avant d'avoir eu le temps d'y travailler.

Mozart fut dès son enfance exposé aux influences des pays étrangers. Il se sentait aussi bien chez lui à Bologne, à Paris, à Munich ou à Mannheim, qu'à Vienne ou dans son Salzbourg natal. La lettre très souvent citée, dans laquelle il attribue la composition de ses meilleures œuvres à la vertu stimulante des voyages en carrosse, n'est certes pas authentique. Mais nous avons une lettre à son père, datée du 11 septembre 1778 :

*Je vous assure que si les gens ne voyagent pas (du moins ceux qui s'occupent d'art et de science), ce sont en vérité de pauvres créatures... Un homme doué d'un talent de second ordre restera toujours un homme de second ordre, qu'il voyage ou non, mais un homme doué d'un génie supérieur (et je ne puis me dénier cette qualité sans injustice envers moi-même) aurait tort de rester toujours à la même place...* »

Si nous voulons étudier plus précisément les rapports entre les impressions visuelles et la composition musicale, il nous faudra faire appel à des documents où cette interaction est explicitement formulée. Ainsi, par exemple, Max von Weber fait état des déclarations de son père :

*La vue d'un paysage est pour moi comme l'exécution d'une œuvre musicale. Je le perçois comme un tout, sans m'arrêter sur les détails. Le paysage se développe dans le temps. Des marches funèbres, des rondos, des allegros furioso et des pastorales cabriolent devant moi en même temps que la nature se déroule sous mes yeux.*

Cette métamorphose de l'espace en durée s'opère chez Weber suivant les formes musicales traditionnelles.

Le compositeur entend, en quelque sorte, le paysage. Mais le passage du visuel à l'auditif ne lui apporte pas la vision de formes ou de sensations sonores nouvelles. Il est toujours sous la dépendance des formes traditionnelles qui lui sont familières. L'attitude de Weber est, du reste, élucidée un peu plus loin par son fils Max, qui nous rapporte que son père, s'étudiant lui-même avec lucidité, parlait souvent de ce phénomène. C'était plus particulièrement lorsqu'il voyageait assis en voiture que ses idées musicales se mêlaient à ses impressions du monde extérieur. Le paysage se déroulait comme une symphonie à ses oreilles, et les mélodies surgissaient de chaque accident de terrain, de chaque buisson, de chaque champ de blé.

La sensibilité romantique de Mendelssohn lui faisait traduire ses impressions de voyage sous forme visuelle aussi bien que sous la forme musicale. Il possédait une main de dessinateur aussi habile à dessiner le croquis d'un paysage que l'esquisse d'une symphonie.

De ses nombreux voyages aux îles Britanniques, en Suisse et en Italie, il tira double bénéfice : par les yeux et par les oreilles. Bien que son talent majeur fût celui de compositeur, Mendelssohn n'était pas sans cesse enchaîné à l'idée de tout réduire à une partition musicale. Il lui arrivait d'hésiter entre la traduction visuelle et la traduction auditive d'une même impression. Il lui arrivait même de faire les deux à la fois. Dans une lettre à ses sœurs datée du 11 août 1831, Mendelssohn parle de sa double intention de dessiner à la plume, au dos de sa lettre, la vue qu'il a de sa fenêtre et en même temps d'écrire son second Lied.

*Je dois aussi exprimer ma reconnaissance pour tant de choses qui ne sont pas musique, à proprement parler, les monuments, la peinture, la sérénité de la nature, qui, elle-même, est musique au suprême degré.*

Cette déclaration de Mendelssohn à son professeur Carl Frederick Zelter est assez éloquente. Et dans la même lettre — en date du 1er décembre 1830 — Mendelssohn distingue entre l'inspiration procurée par une impression visuelle et celle qui dérive uniquement d'une impression sonore.

Pour favoriser les effets stimulants de cette inspiration, Mendelssohn recherchait un cadre, un milieu déterminé pour y composer telle ou telle musique. Alors qu'il se trouve à Rome, occupé à la composition de la *Symphonie italienne*, il fait part à sa sœur Fanny des difficultés qu'il éprouve avec le mouvement lent, et lui annonce son intention de changer de décor, de partir pour Naples. Mais il advint que l'exubérante atmosphère napolitaine influença très fortement non l'adagio de la *Symphonie*, mais le finale, dont l'éblouissante saltarelle reproduit de manière si vivante une danse napolitaine typique. Autre exemple : la *Troisième Symphonie* de Mendelssohn fut inspirée par un voyage du compositeur en Écosse, et c'est à juste titre qu'elle est communément appelée *Symphonie écossaise*.

Dans toutes ces impressions de voyage, le visuel et le sonore se mêlaient. Chez Mendelssohn, la vocation de dessinateur, comme celle de compositeur, se révéla dès l'enfance. Lorsqu'il fut arrivé à l'âge d'homme, le nombre de ses dessins et de ses aquarelles ne cessa d'augmenter, comme aussi leur valeur artistique. Il rapporta de son premier voyage en Suisse en 1822 vingt-sept grands dessins. Le dernier voyage qu'il fit en Suisse en 1847 lui inspira quatorze grandes aquarelles. Quant aux voyages en Italie et en Écosse, ils

ne se traduisirent pas seulement dans les partitions que l'on connaît, mais aussi dans l'œuvre importante du peintre Mendelssohn. Les caractéristiques du style musical de Mendelssohn, le sens des proportions, la finesse des traits, la délicatesse de l'exécution du détail se retrouvent dans ses dessins et ses peintures. Dans son œuvre musicale, il fut conduit, pour mieux traduire ses impressions, à inventer de nouvelles structures formelles lui permettant, en quelque sorte, de peindre musicalement la mer ou la campagne. Nous notons ici un indiscutable progrès sur la technique de Weber traduisant ses impressions visuelles au moyen des formes musicales traditionnelles. Avec Mendelssohn, nous assistons à la naissance de l'impressionnisme. Il est significatif que ce pas en avant ait été accompli par un grand compositeur qui se doublait d'un peintre !

Tout comme Mozart et Weber, Hector Berlioz aimait à composer en voiture durant les longues heures de voyage, ou bien, le soir, à l'étape. La *Damnation de Faust* a vu le jour au cours d'un voyage de Berlioz en Autriche-Hongrie. Il écrivait en voiture, dans les gares et dans toutes les villes où il s'arrêtait. La « Ronde des Paysans » fut écrite sous le coup de l'inspiration, une nuit à Budapest, à la lumière d'un bec de gaz. Ce fut aussi dans la capitale hongroise qu'il entendit pour la première fois les fiers accents de la « Marche de Rakoczy ». Cette marche fit sur lui une telle impression qu'il décida de l'intégrer à sa *Damnation de Faust*. Et c'est la raison pour laquelle, dans l'œuvre de Berlioz, le premier tableau représente la vaste plaine hongroise, et Faust seul au milieu des champs (alors que Gœthe plaçait au début de sa tragédie le Docteur Faust, épuisé par l'étude et la science, dans son cabinet de travail). Le soleil se lève : l'hiver est fini, le printemps est là. Nous entendons la « Ronde des Paysans » jusqu'à ce que la première fanfare de la « Marche de Rakoczy » vienne l'interrompre. Le compositeur n'a pas hésité à prendre la liberté de transporter le lieu où se situe le drame de Gœthe d'Allemagne en Hongrie. Inspiré par les romantiques paysages du Danube, Berlioz, d'ordinaire si puriste en matière d'art, a jeté par-dessus bord ses scrupules habituels et le respect qu'il professait toujours pour l'œuvre d'un autre artiste.

La vie entière de Wagner ne fut qu'un long voyage, au sens propre du mot, et pas toujours un voyage de plein gré. La plupart de ses tribulations ne lui procuraient pas toujours le plaisir que procurent les voyages d'agrément librement choisis. Mais le Destin accorda une compensation au compositeur : la plupart de ses drama-

tiques voyages furent pour lui une source puissante d'inspiration.

En opposition avec l'inspiration qui surgit accidentellement de l'aventure des voyages, citons aussi la recherche systématique de la stimulation créatrice que peut seul procurer un certain décor. Ainsi, Verdi, préparant la composition d'*Aïda*, se rendit en Égypte pour s'imprégner de l'atmosphère des lieux qui devaient servir de cadre à son opéra : les temples égyptiens, les rives du Nil, les sépultures royales de Louqsor.

*A la vue du Nil, avec ses eaux agitées de douces vagues et ses rives désertes, l'idée du troisième acte me vint à l'esprit. Le folklore musical du pays fournit aussi à ma partition sa couleur locale tout à fait particulière. J'y trouvai aussi des idées musicales que seul ce climat brûlant à l'heure de midi pouvait me suggérer.*

Quant à Moussorgsky, il attribue à son premier voyage à Moscou sa prise de conscience du monde russe :

*Enfin j'ai vu Moscou ! Dès l'abord, j'ai été saisi par son caractère original. Les tours, les coupoles des églises exhalaient positivement le parfum des temps passés... Vous savez que je suis plutôt cosmopolite, mais maintenant que j'ai vu Moscou, je suis, pour ainsi dire, né une deuxième fois, et tout ce qui est russe est plus proche de moi, maintenant.*

Cette puissante impression fut la cause d'un tournant décisif dans l'art de Moussorgsky : dès lors, il se détourna des influences occidentales et s'attacha à la recherche de tous les caractères spécifiquement russes.

### Le temps qu'il fait

Une belle journée de printemps et d'heureuses dispositions d'esprit sont aisément à l'unisson. La plupart des artistes proclament le beau temps favorable à l'éclosion comme au bon achèvement des œuvres. Le mauvais temps, au contraire, obstrue et quelquefois bloque complètement le jaillissement des idées.

*J'essaie plus ou moins de me remettre à écrire, mais il est presque impossible de rien faire avec ce temps détestable.*

Ainsi s'exprime Beethoven : incapable de faire avancer son travail, il en accuse le temps qu'il fait.

La psychologie de l'homme est complexe : il y avait sans doute chez Beethoven des motifs plus secrets qui provoquaient chez lui une sorte d'inhibition et lui interdisaient de poursuivre l'œuvre

en cours. Mais il est un fait que très souvent les compositeurs cherchent superficiellement la cause de leur stérilité dans le mauvais temps, et plus particulièrement dans le manque de soleil. Écoutons Schubert se lamenter :

*Le Tout-Puissant semble nous avoir abandonnés. Le soleil n'a même pas envie de briller. Nous sommes en mai, et on ne peut même pas s'asseoir dans le jardin. Terrible !*

Sur les bancs des jardins publics, si nombreux à Vienne, Schubert avait l'habitude de méditer et de jeter sur le papier ses idées musicales. Ces jardins étaient pour lui comme un cabinet de travail, il pouvait y écrire sous les arbres, devant les massifs de fleurs et les fontaines, évadé, pour ainsi dire, du pauvre décor de sa chambre !

Ce n'est pas seulement à Vienne, mais partout ailleurs que le soleil manque parfois, au grand désespoir — entre autres — des compositeurs. Wagner, lui aussi, a langui plus d'une fois après le soleil, dispensateur de l'inspiration.

*Horrible temps, écrit-il dans une lettre du 26 avril 1859, le cerveau se refuse obstinément à fonctionner.*

On pourrait trouver dans les écrits de Wagner bien d'autres références au temps qu'il fait, avec toutes les répercussions possibles sur le travail du compositeur.

Schumann acheva sa *Première Symphonie (Symphonie du Printemps)* en 1841. Dans une lettre à Spohr, datée du 23 novembre 1842, le compositeur se livre à un commentaire assez révélateur :

*J'ai terminé ma symphonie en 1841, à la fin de l'hiver, et, si je puis dire, sous l'effet de cette poussée printanière qui entraîne tous les hommes, même les plus âgés, et que chaque année renouvelle. Mon propos n'était pas de décrire ou de peindre. Toutefois je suis convaincu que la saison dans laquelle la symphonie fut composée exerça une influence sur sa composition et contribua à en faire ce qu'elle est.*

En dépit du puissant effet stimulant que procure le printemps, il s'avère que c'est l'été qui est la saison la plus féconde chez la plupart des compositeurs — en partie pour des raisons purement extérieures. Leurs occupations régulières de professeurs, d'exécutants ou de chefs d'orchestre ne leur laissent pas toujours les possibilités de cultiver cette concentration mentale indispensable à la création artistique, à une saison où ils sont accaparés par la vie brillante, les devoirs de leur charge et les distractions. Certains sont donc contraints de réserver leur énergie créatrice pour la période des vacances.

Gustav Mahler, qui remplissait les fonctions de directeur d'opéra, avec tout ce que cela comporte d'obligations absorbantes, écrivit ses neuf symphonies entre les saisons d'opéra, durant les mois d'été. D'autres compositeurs, qui pourtant bénéficiaient du loisir nécessaire pendant les mois d'hiver, avaient besoin de la chaleur de l'été pour favoriser en quelque sorte l'incubation de leurs idées. Ceci est vrai, par exemple, de Brahms, qui écrivit la plus grand partie de son œuvre orchestrale entre le printemps et l'automne.

## Les animaux

Beaucoup de compositeurs ont aimé passionnément les animaux. Non seulement ces favoris jouent un rôle d'ami auprès de leur maître dans les heures de détente, mais bien souvent ils sont admis dans l'intimité du cabinet de travail. Il arrive même que l'attachement du musicien pour son ami à quatre pattes soit si grand que l'absence de cet animal durant les heures de travail laisse le compositeur dans le désarroi. En voici pour témoignage une lettre de Verdi à Arrivabene datée du 29 décembre 1867 :

> *Mon pauvre Black est très malade, il peut à peine se déplacer, et je crois qu'il n'en a plus pour longtemps. J'ai commandé un autre Black qui doit être en cours de fabrication en ce moment à Bologne, car dans le cas où je déciderais d'écrire un nouveau* Don Carlos, *je ne pourrais en venir à bout sans l'aide d'un tel collaborateur.*

Naturellement, Verdi devait dire cela avec un éclair d'ironie dans les yeux, mais il est impossible de reconnaître plus catégoriquement l'apport positif d'un petit compagnon de travail.

Ainsi, tandis que Verdi compose ses opéras où se nouent les drames de la passion humaine, un chien est couché à ses pieds. Mais si Verdi permettait à ses animaux favoris de jouer un rôle important dans sa vie de compositeur, il ne leur en accordait aucun dans ses drames. C'est sur ce point — comme sur tant d'autres — que Verdi s'oppose à son grand rival Wagner. Avec le maître de Bayreuth, les animaux jouent un double rôle, dans sa vie et dans son théâtre. Wagner attachait une grande importance à la compagnie des chiens. Même au cours du voyage qu'il fit à Londres au péril de sa vie, il refusa de se séparer d'un gros Danois qu'il avait. La perte d'un de ses chiens favoris, nommé Peps, l'éprouva comme un grand malheur, et provoqua une véritable crise, d'autant plus grave que son mariage

avec Minna ne lui avait pas donné d'enfant. Parmi les autres animaux qui ont apporté à Wagner le réconfort et la joie pendant les heures de travail, il nous faut citer tout particulièrement le perroquet apprivoisé qu'il avait connu durant son séjour à Zurich. Ce volatile avait appris à siffler les thèmes des symphonies de Beethoven et son répertoire comprenait même des motifs extraits des œuvres de son maître qu'il interprétait avant qu'ils ne fussent introduits dans le monde musical. La liste des animaux qui figurent dans les onze drames musicaux de Wagner constituerait une petite ménagerie. Il y a des chevaux dans *Rienzi*, *Tannhauser*, *Les Walkyries*, *Le Crépuscule des Dieux* ; un cygne et une colombe dans *Lohengrin*, un bélier dans *Les Walkyries*, un ours, un dragon et un petit oiseau dans *Siegfried*, des corbeaux dans *Le Crépuscule des Dieux*.

Le symbolisme des animaux dans le monde wagnérien mériterait à lui seul toute une étude. De toute évidence, cette étude pourrait être étendue avec profit à d'autres compositeurs. Le doux Dvorjak aimait la compagnie des pigeons pacifiques et en élevait un grand nombre dans son jardin. Il éprouvait une grande détente à leur donner à manger. Ravel, lui, considérait ses chats siamois comme les hôtes les plus importants de sa maison. Et le plus humain de tous les compositeurs, Mozart, ne saurait être oublié parmi les amis des animaux. La correspondance de la famille Mozart nous offre une image vivante du rôle que ces favoris domestiques jouaient dans la vie quotidienne. C'est ainsi que Bimperl, le chien favori des Mozart, a conquis, lui aussi, sa petite part d'immortalité.

CHAPITRE V

# LES CYCLES DE L'INSPIRATION

Notre esprit n'est pas une horloge qu'on peut remonter à volonté.

ROSSINI.

## CONTINUITÉ ET DISCONTINUITÉ DE LA PRODUCTION

Si nous examinons quelles furent les périodes d'activité créatrice au cours de la vie de l'artiste, nous sommes conduits à distinguer deux sortes de compositeurs : les créateurs continus, d'une part, et les créateurs discontinus, d'autre part.

Il y a des musiciens dont l'atelier ne ferme, pour ainsi dire, jamais, dont toute la vie apparaît comme tendue vers un unique but : la création. La production gigantesque de Palestrina, de Roland de Lassus, de Bach, de Haendel, de Haydn, de Mozart, de Beethoven ou de Schubert, donne l'impression d'un effort constant, qui, prenant son origine dès le plus jeune âge, ne s'arrête que lorsque la mort fait tomber la plume de la main du compositeur.

Cette continuité dans la production n'implique pas nécessairement qu'il n'y ait pas eu de moments de répit, indispensables pour permettre à ces infatigables travailleurs de poursuivre leur marche en avant. De toute évidence, il y eut aussi, nécessairement, des périodes de plus ou moins grande activité. Il leur est arrivé de tomber malades, comme tout le monde. Ils ont pu, aussi, connaître des défaillances, des heures de stérilité. Quelquefois, ce sont leurs obligations professionnelles — comme exécutants ou comme professeurs — qui ont pu les contraindre d'abandonner temporairement la composition. Cependant, même dans ces moments-là, ils n'ont jamais réellement cessé de méditer des œuvres futures, ou d'en jeter le

brouillon sur le papier. En ce sens, il est clair qu'ils étaient sans cesse au travail.

A côté de ces modèles de régularité, il y a un certain type de compositeurs, chez qui, au contraire, on constate des périodes de silence total, quelquefois de très longue durée. Il arrive même que la période proprement féconde se limite à quelques années de jeunesse et soit suivie d'une stérilité quelquefois définitive. Les raisons de cette cessation brutale de toute activité créatrice sont généralement une énigme, et les critiques ont beaucoup de peine à admettre qu'un artiste puisse abandonner son ouvrage après avoir donné d'éclatantes preuves de génie, après avoir accompli des chefs-d'œuvre couronnés par le succès.

De ce point de vue, personne n'a reçu plus de reproches que Rossini, après qu'il eut cessé d'écrire des opéras en 1829. Était-il possible que l'artiste de génie, qui avait conquis toute l'Europe avec son *Barbier de Séville*, ait pu se retirer dans une existence de bourgeois béat, consacrée aux joies épicuriennes. Était-il possible que l'art de cuisiner des plats raffinés et d'assaisonner des salades ou des sauces ait remplacé l'art de créer des mélodies; de ces mélodies dont toute l'Europe, depuis le succès de *L'Italienne à Alger*, avait un insatiable appétit ? Lorsque l'impatience de ces soi-disant admirateurs fut à son comble, Rossini se lança dans une éloquente défense de sa propre cause. Il adressa son plaidoyer à l'avocat Micotti, son ami et exécuteur testamentaire :

*Je me pose la question de savoir si un homme qui aime la sincérité pourrait faire croire aux autres qu'il peut, à n'importe quel moment, forcer son imagination au degré d'enthousiasme nécessaire à la création artistique... Je nie absolument que la pure volonté soit suffisante pour donner l'essor à l'imagination. Cela est impossible parce qu'il est impossible à l'âme humaine de commander à ses émotions sous le seul effet de la volonté. L'esprit humain n'est pas une horloge que l'on peut remonter à volonté et dont on peut disposer les aiguilles à sa fantaisie.*

Ce plaidoyer *pro domo* de Rossini est en fin de compte une tentative sincère et touchante pour obtenir de ses calomniateurs une meilleure compréhension de son cas personnel et un peu de sympathie pour son infortune. Par la même occasion, il plaide pour tous les autres artistes, qui, comme lui, ont souffert du manque total d'inspiration. Le compositeur n'est pas un automate ! Lorsque Rossini écrivit *Le Barbier de Séville* dans le temps incroyable de trois semaines, il était âgé de vingt-quatre ans, et les idées affluaient sans effort à son esprit.

Comparés à ce temps record, les cinq mois de labeur qui ont été nécessaires à ce même Rossini pour mener à bien la composition de *Guillaume Tell* paraissent une éternité.

Treize ans ont passé depuis l'extraordinaire exploit du *Barbier de Séville*, et Rossini, en tant qu'être humain, a beaucoup changé. Après avoir écrit une partie de la partition de *Guillaume Tell*, en 1829, il se sentit « physiquement épuisé et incapable d'écrire quoi que ce soit d'autre ». Cet état dura très longtemps. En fait, il ne retrouva jamais pleinement ses facultés d'invention : l'inspiration l'avait quitté pour toujours. Pendant les trente-huit années qu'il lui restait à vivre, Rossini n'écrivit rien d'autre que son *Stabat Mater* et quelques œuvrettes insignifiantes.

Peu d'artistes acceptent avec le renoncement philosophique de Rossini les crises d'impuissance qui surviennent parfois. La plupart, au contraire, montrent en cette occasion une détresse qui peut aller jusqu'au désespoir. La victime de ces crises de stérilité en perd souvent le goût de vivre. C'est ainsi que les lettres d'Hugo Wolf datant de l'époque cruciale où il sentit l'inspiration l'abandonner parlent le langage du désespoir. Après l'achèvement du grand cycle des mélodies, des Lieder composés sur des poèmes de Mörike, Gœthe et Eichendorff, son activité créatrice semblait interrompue sans rémission. Que s'était-il passé ? Les *Mélodies espagnoles et italiennes* avaient été le fruit d'une moisson abondante et ininterrompue. Pourtant, au moment même où le second volume des *Mélodies italiennes* est annoncé, Hugo Wolf s'effondre : « Je suis au bout... Puisse la fin totale venir bientôt ! » En juin 1891, il écrit à un ami : « Ayez pitié de votre Hugo Wolf — perdu pour l'art. » Cette crise fut suivie d'une longue période de silence pendant laquelle il semblait que toutes les riches ressources d'imagination de Wolf soient disparues à jamais. A la date du 7 janvier 1895, une lettre nous montre le compositeur encore affligé par cette impuissance douloureuse :

*Si seulement l'inspiration, après laquelle je languis désespérément, voulait bien revenir. Je me sens incapable de trouver la formule magique qui réveillerait de son sommeil cette force mystérieuse.*

Mais, à travers la nuit du désespoir, après trois longues années de silence, la lumière de l'inspiration éclate, fulgurante, et de nouveau l'imagination coule à flots : la force mystérieuse, à la fin, s'était réveillée. Les pires craintes de Hugo Wolf s'étaient avérées injustifiées — au moins pour le moment !

Sous cette impulsion « venue du ciel », Wolf, maintenant heureux jusqu'au délire, se lance à corps perdu dans une véritable orgie de création. Son opéra *Le Corregidor* — son seul opéra — l'accapare tout entier :

*Je travaille comme un forcené de six heures du matin jusqu'au crépuscule, sans un seul répit, de façon continue.*

A ce train-là, la librettiste de Wolf, Rosa Mayreder-Obermayer, ne peut faire face. Le compositeur supplie la poétesse, il la menace, il la met en état de siège lorsque ses vers n'arrivent pas assez vite pour satisfaire son ardeur dévorante. Aucun obstacle ne peut désormais le retenir : le compositeur, comme ensorcelé, hurle de joie : « La musique me possède tout entier ! » Il ne peut supporter aucune barrière, aucun obstacle. Les vacances sont sa terreur.

*Pour l'amour du ciel, écrit-il à* Rosa Mayreder-Obermayer, *vous n'allez pas vous arrêter de travailler sous prétexte de vacances et me mettre au désespoir. Vous ne pouvez avoir cette cruauté !*

Au reste, lorsque le texte tant attendu n'arrive pas, tant pis ! Wolf compose quand même. Il a été pendant des années condamné à l'inaction : maintenant il ne peut s'arrêter une minute. Lorsque les vers arrivent enfin, Wolf note avec bonne humeur :

*Ils ne collent pas avec ma musique, que j'ai composée par anticipation.*

Mais le caractère cyclothymique du génie créateur de Hugo Wolf devait, après le « climax » du *Corregidor*, réserver une autre crise de stérilité. L'ardeur extrême du compositeur se refroidit. La fin était proche : d'abord celle du grand compositeur (1897), puis celle de l'homme (1902).

### Récréation et création

Les arrêts de la « productivité », redoutés par tant de compositeurs, ont pu être acceptés par d'autres qui avaient la faculté d'utiliser ces arrêts pour effectuer une remise en ordre en vue d'une production future. Tel fut le cas de Wagner. Entre l'achèvement de *Lohengrin* et la conception de *Siegfried* s'écoulèrent sept années, sept longues années de jachère intellectuelle pendant lesquelles Wagner n'écrivit

pas une seule partition dramatique. Avec l'instinct du génie, Wagner utilisa cette « pause générale » dans son activité de compositeur pour se consacrer à l'étude et à la réflexion esthétique. A ce stade de la carrière de Wagner, une réorientation lui paraissait indispensable comme travail préparatoire aux entreprises futures. Il fallait mettre au point de nouvelles idées et organiser de nouvelles méthodes de travail. Dans une lettre à Liszt écrite à Zurich le 25 novembre 1850, Wagner expose son programme :

*Il m'a fallu abandonner en totalité la vie que j'avais eue jusque-là, mettre en pleine lumière tout ce qui commençait à peine à poindre, afin de me jeter une fois de plus, avec une conscience claire, dans la magnifique inconscience de la création artistique. Je passerai l'hiver à parfaire ce renoncement. Je veux entrer dans un monde nouveau déchargé de tout fardeau, libre et heureux, n'apportant rien d'autre qu'une joyeuse conscience artistique.*

Inévitablement, cette période consacrée à d'importantes recherches d'esthétique devait provoquer des changements capitaux dans le style du compositeur. De cette manière, l'artiste pouvait prendre à l'égard de ses nouveaux projets le recul nécessaire. Or, selon Wagner :

*Un pas décisif en avant dans la vie ne peut être franchi tous les six mois. Il faut au moins plusieurs années pour atteindre la maturité suffisante.*

De longues périodes de repos entre des accès d'activité écrasante se rencontrent fréquemment même chez des compositeurs doués d'une puissance créatrice généralement robuste. Le rythme inégal de leur production apparaît lorsque l'on compare les dates auxquelles le compositeur a commencé avec celles auxquelles il a achevé ses différentes œuvres. Prenons garde, toutefois, aux numéros d'*opus*, qui souvent nous induisent en erreur, car ils sont déterminés par la date de publication des œuvres plutôt que par la chronologie de la composition. C'est ainsi, par exemple, que dans le cas de Beethoven, ni les numéros d'*opus*, ni le chiffre que porte l'œuvre parmi les autres du même genre (ouvertures de *Léonore* I, II, III; *Concertos de piano* nos 1, 2, 3, etc.) ne rendent compte de l'ordre dans lequel ces œuvres ont été écrites. Mais le temps qui s'écoule entre la fin de ce qu'on a appelé la seconde période de Beethoven et les premières œuvres appartenant à ce qu'on appelle la troisième période nous montre clairement la voie : il est impensable que Beethoven ait pu accomplir la prodigieuse conversion vers la sublimation et la spiritualité qui est la marque de la troisième période, sans avoir au préalable opéré une réorientation esthétique totale.

### Les formes musicales

De nombreux facteurs déterminent le choix de la forme musicale. Le compositeur peut, par exemple, vouloir élever une certaine technique à ses plus extrêmes possibilités. Il peut aussi considérer que le cadre étroit d'une seule partition ne peut lui permettre d'explorer complètement les aspects d'un problème qui retient son intérêt à un moment donné. A cet effet, il peut écrire à la suite plusieurs œuvres qui traitent le même problème de composition sous différents aspects. C'est ainsi que Brahms écrivit presque successivement les deux sérénades *opus* 11 et 16; deux concertos *opus* 73 et 77; deux ouvertures *opus* 80 et 81, et deux symphonies *opus* 90 et 98. Il s'était laissé tenter par la possibilité de développer une technique nouvellement acquise beaucoup plus largement qu'il n'aurait pu le faire dans les limites d'une seule œuvre. Les *Liebeslieder opus* 52 suivent de près la composition des deux quatuors à cordes *opus* 51 — ce qui représente, en somme, trois essais consécutifs d'écriture en quatuor : les quatuors vocaux des *Liebesliederwalzer* et les deux partitions de musique de chambre participent également de l'exploitation du contrepoint à quatre parties.

Schumann, lui aussi, a concentré son activité de compositeur sur certaines formes musicales à une certaine période de sa carrière. Son inspiration oscillait entre la musique instrumentale et la musique vocale. Il commença par se consacrer exclusivement à la musique instrumentale : de l'*opus* 1 à l'*opus* 23, ce ne sont que des pièces pour piano. Durant la décade qui va de 1829 à 1839, les œuvres pour piano prédominent. L'année de son mariage (1840) est la fameuse année des *Lieder*. L'année 1842 est celle de la musique de chambre : trois quatuors (*opus* 41) écrits — tous les trois — en un peu plus d'un mois. La même année vit naître aussi le *Quintette avec piano opus* 44 et le *Quatuor avec piano opus* 47. Notons aussi que les trois ouvertures *opus* 100, 128 et 136 furent écrites en 1850-51. Ce passage systématique d'un domaine à l'autre n'est pas dû au hasard : il est voulu et consciemment préparé; nous en avons, par exemple, pour preuve une lettre où Schumann parle à Clara de ses adieux à la musique vocale : « Maintenant, c'est le tour des instruments. »

Des compositeurs de toutes les époques, Purcell, Bach, Haydn, Tchaïkovsky, Debussy, Reger, ont eux aussi écrit coup sur coup plusieurs partitions d'un même genre. Lorsque Beethoven déclare

à Wegeler le 29 juin 1800 : « De la manière dont je travaille maintenant, je fais souvent trois ou quatre choses simultanément », il nous donne là un précieux témoignage non seulement sur son exceptionnelle aptitude à sauter d'une tâche à l'autre, mais aussi sur sa manière favorite de résoudre ensemble des problèmes présentant quelque élément commun de forme ou de technique. Nous avons des exemples de composition simultanée d'œuvres diverses et pourtant semblables, dans les sonates pour piano *opus* 2, n$^{os}$ 1, 2 et 3; *opus* 14, n$^{os}$ 1 et 2; *opus* 31, n$^{os}$ 1, 2 et 3; et *opus* 49, n$^{os}$ 1 et 2.

L'éternelle dialectique de la tension et de la relaxation joue indubitablement son rôle dans le déterminisme chronologique de la création. C'est ainsi que nous pouvons saisir dans la succession des neuf symphonies de Beethoven un rythme alternatif oscillant entre l'excitation et la sérénité, la violence et le calme. La *Symphonie héroïque* est suivie par une idylle : la *Quatrième*; le drame classique de la *Cinquième* est suivi par ce songe d'un jour d'été qu'est la *Pastorale*. L'année 1812 apporte la sérénité de la *Huitième* qu'avait précédée la dithyrambique *Septième*. A son tour, l'humour de la *Huitième* sert de prélude à la monumentale *Neuvième*.

## Le travail

« Le génie, c'est le travail ! » Lorsque Lessing réduit à cette formule simple et réaliste le mystère de la puissance créatrice, il n'avait certes pas en vue d'éliminer la source spirituelle de toute création. Mais le grand poète savait, par expérience personnelle, l'importance capitale d'une puissance de travail inlassable. En ce sens, le « travail » est la clé de l'œuvre accomplie par la plupart des grands compositeurs, même si cet aspect est souvent négligé au profit d'une interprétation plus « mystique » de la création musicale.

L'énorme production de certains compositeurs est en elle-même une irréfutable indication du labeur intense et acharné qui a été nécessaire pour donner naissance à une telle œuvre. Il suffit de jeter un coup d'œil dans une grande bibliothèque sur le rayon de leurs œuvres complètes où les volumes succèdent aux volumes ! La simple dépense physique que requiert l'écriture de tant de pages obligeait ces géants de la musique à être économes de leur temps et de leurs forces. Palestrina écrivit plus de mille ouvrages. Roland de Lassus,

Bach et Haendel en produisirent une quantité à peu près égale. Le catalogue de Köchel cite plus de six cents partitions de Mozart. Pour ne parler que des mélodies, Schubert en écrivit plus de six cents. Wagner écrivit plus de deux mille pages de prose et neuf mille pages d'orchestre. Verdi, lui aussi, composa un nombre prodigieux d'opéras, mais il eut le bonheur — réservé à peu d'hommes — de vivre longtemps et en bonne santé, si bien qu'il composait encore à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

Si, par contre, nous comparons la masse des œuvres composées par certains autres musiciens avec la brièveté de leur vie, ne peut-on dire que les cas de Purcell, Pergolèse, Mozart et Schubert apparaissent comme autant de miracles ? Et, de fait, on a souvent représenté ces grands maîtres comme des prodiges de la nature. De toute évidence, c'est leur miraculeuse inspiration qui rendit possible l'impossible.

Mais les témoignages qu'ont apportés sur eux-mêmes les grands compositeurs qui ont accompli ces miracles ramènent le problème à des préoccupations plus terre à terre. C'est ainsi que Haydn détruit la légende de la rapidité d'exécution qu'on lui attribue si souvent : « Je n'ai jamais travaillé vite, et j'ai toujours composé laborieusement, en réfléchissant beaucoup »; et il écrit à ses éditeurs Breitkopf et Härtel à propos de son oratorio *La Création* : « Personne ne pourra jamais croire combien de souffrances et d'efforts cet ouvrage m'aura coûté. »

En dédiant ses quatuors à cordes à Joseph Haydn, Mozart déclare : « Essi sono è vero, il frutto d'uno lunga e laboriosa fatica. » Or ces mots doivent être pris au pied de la lettre : il s'agissait bien d'un long et laborieux effort. On ne saurait soupçonner d'exagération cette confession d'un grand artiste à un autre grand artiste. Au demeurant, nous avons bien d'autres témoignages de Mozart lui-même sur les efforts qu'exigeait de lui le travail de composition. Voici, par exemple, un extrait d'une lettre à son père :

> *Vous ne sauriez croire combien il est difficile d'harmoniser une chose pareille... Eh bien ! il faudra que j'y passe la nuit, autrement je n'en sortirais pas. J'essaierai de travailler aussi vite que possible, et, cependant, aussi bien que possible.*

Au cours de la trop courte vie de Mozart, combien de nuits ont été ainsi passées à travailler, les jours étant trop courts !

La femme de Mozart raconte les circonstances dans lesquelles fut composée l'ouverture de *Don Juan*. Deux jours avant la première

représentation à l'Opéra de Prague, Mozart, épuisé par les répétitions, avoua à Constance qu'il n'avait pas encore composé l'ouverture, et qu'il lui fallait l'écrire dans la nuit même ! Il demanda à sa femme de lui faire du punch et de rester avec lui pour le tenir éveillé pendant qu'il écrirait. Constance s'acquitta de son rôle en lui racontant des contes de fées tels que *Aladin et la lampe merveilleuse* et d'autres du même genre qui lui faisaient verser des larmes de rire. Mais le punch n'était pas, apparemment, le stimulant qui convenait : Mozart s'endormait toutes les fois que Constance s'arrêtait de parler. A la fin, il eut tellement sommeil qu'il fut incapable de travailler. Constance insista pour qu'il dormît un peu, lui promettant de le réveiller au bout d'une heure. Il s'endormit si profondément qu'elle n'eut pas le cœur de le réveiller et le laissa dormir pendant deux grandes heures, jusqu'à cinq heures du matin. A sept heures, le copiste devait prendre la partition — et à sept heures, l'ouverture de *Don Juan* était terminée.

L'histoire de cette fameuse ouverture ressemble à un de ces contes de fées que Constance racontait à Mozart au cours de cette nuit mémorable. Mais la seule explication réaliste d'un exploit aussi phénoménal réside de toute évidence dans les méthodes de travail de Mozart. Il avait d'abord sa musique tout entière dans sa tête. Ce qu'il exécuta dans cette nuit décisive, ce fut tout simplement le travail matériel d'écriture de la partition. Ce travail d'exécution était du reste — grâce à sa prodigieuse mémoire — tellement mécanique qu'il pouvait même écouter « d'une oreille » les contes de fées que lui racontait sa femme, tout en écrivant.

Gluck affirmait qu'il lui fallait en général « une année entière » pour préparer une nouvelle œuvre. Et il ajoutait :

*Il n'est pas rare qu'un tel effort me rende sérieusement malade — et les gens appellent cela composer de la musique légère !*

Les combats menés par Beethoven pour atteindre la perfection sont proverbiaux. Un grand nombre de ses compositions ont mis des années à mûrir et semblent résulter d'un labeur sans fin. Il ne faudrait pas croire, cependant, que Beethoven fût incapable de travailler vite. Le *Sextuor opus* 71 fut composé en une seule nuit et l'ouverture de *Fidelio* fut écrite, elle aussi, dans un temps extrêmement court.

Haendel tenait registre de la date à laquelle il terminait une œuvre importante ou une partie d'œuvre. Grâce à quoi, nous sommes

en mesure, aujourd'hui, de le suivre presque pas à pas dans le développement de sa carrière. La première partie du *Messie* fut composée entre le 22 et le 28 août 1741 : il ne lui fallut donc que six jours pour venir à bout d'un manuscrit d'une centaine de pages ! La seconde partie, plus longue que la première, porte le 6 septembre comme date d'achèvement, et la dernière partie, la plus courte — elle comporte cinquante et une pages en tout — fut terminée le 12 septembre. Même si nous admettons que Haendel avait sa musique toute préparée d'avance dans sa tête, et tout en reconnaissant qu'il écrivait ses partitions d'une manière telle qu'il laissait au copiste le soin de compléter certains passages qu'il ne jugeait pas utile d'écrire lui-même, il n'en reste pas moins que Haendel a dû se livrer en ces quelques jours à un labeur forcené. L'achèvement d'une partition aussi importante que celle du *Messie* entre le 22 août et le 12 septembre représente un exploit colossal, rien que du point de vue de la stricte besogne matérielle d'écriture. C'est un prodige de volonté tout aussi bien qu'un prodige d'inspiration.

Les notes personnelles de Schubert, tout comme celles de Haendel, nous permettent de retracer son ahurissante activité créatrice. En un seul jour, le 15 octobre 1815, il réussit l'exploit colossal d'écrire huit mélodies. En plus d'une occasion, le compositeur indique lui-même combien de temps il lui a fallu pour écrire telle ou telle partition. C'est ainsi qu'à la fin du *Quatuor en* Si *bémol majeur*, Schubert note : « Écrit en quatre heures et demie. » Le manuscrit de l'*Ouverture* à quatre parties *en* Fa porte l'annotation suivante :

> *En novembre (1819), dans la chambre de M. Joseph Huettenbrenner à l'Hôpital Municipal — écrite en trois heures, ai sauté le déjeuner à cause d'elle.*

De tels records de vitesse ne doivent pas nous faire oublier que Schubert a connu des combats « beethoveniens » au cours de la composition de certaines de ses œuvres les plus importantes. Tel fut le cas de certaines mélodies dont la perfection ne fut obtenue qu'au prix d'efforts répétés, où chaque fois l'œuvre était remise sur le métier.

Schumann composa cent cinquante œuvres dans l'espace de vingt-cinq années. Pendant ses périodes créatrices, la musique jaillissait de son cerveau comme la lave d'un volcan. A l'époque heureuse qui suivit son mariage, il n'écrivit pas moins de cent trente-huit mélodies en une seule année (1840). Et quelles mélodies ! Combien inspirées ! Combien nouvelles de forme !...

Avec Wagner, il ne peut être question que de longueur et de grandeur. On peut établir pour règle qu'il élaborait lentement ses œuvres volumineuses. Mais une fois qu'il s'était mis au travail, Wagner progressait avec une certaine régularité, abattant régulièrement un certain nombre de pages de musique par jour, avec la sûreté d'un véritable homme de métier. Il nous rapporte que, lorsqu'il écrivait *La Walkyrie*, il s'était imposé d'écrire six pages par jour. Dans sa jeunesse, il avait composé *Le Vaisseau fantôme* en sept semaines — sans l'orchestration, bien entendu. En avril 1859, Wagner écrivait :

*En novembre prochain, il y aura juste six ans que j'ai recommencé à composer. Dans ces six ans, j'ai écrit quatre — je dis bien quatre — grands opéras.*

Ces longues périodes vouées à une extraordinaire activité créatrice étaient compensées par des périodes, également longues, de silence, tout au moins en ce qui concerne la composition proprement dite. Mais nous savons déjà que ce n'était pas là du temps perdu pour le compositeur.

Bruckner avait besoin de beaucoup de temps, travaillait avec prudence et hésitait longuement sur chaque note. Il pensait qu'un compositeur ne doit pas manifester plus de hâte qu'un prêtre disant la messe. Personne n'attendait après sa musique, il était donc à l'abri de toutes les tracasseries à propos des délais de livraison. Par contre, son contemporain Brahms était perpétuellement harcelé par les éditeurs qui attendaient après ses manuscrits. En mars 1870, Brahms écrit à son éditeur Simrock :

*Renoncez à pousser vos compositeurs — cela peut devenir dangereux. Quelques collègues ont gâté le monde : Bach, Mozart, Schubert. Mais si nous ne pouvons rivaliser avec eux par la beauté de nos œuvres, nous devons bien nous garder aussi de rivaliser avec eux dans le domaine de la rapidité d'écriture.*

## Le programme journalier

Il ne faudrait pas juger les compositeurs comme des gens aux habitudes régulières. L'inspiration, nous l'avons vu, est une chose capricieuse, échappant à toute loi. Ne serait-il pas absurde d'attendre d'un artiste, voué par nature à tous les changements d'humeur, qu'il obéisse aux normes ordinaires de régularité qui sont le fait du commun des mortels ?

Pourtant, les biographies de compositeurs ne nous donnent pas toujours l'image d'une vie de bohème dont la seule règle serait l'absence de règle — une vie sans ordonnance, sans habitude et sans ponctualité. Les habitudes journalières de beaucoup de compositeurs témoignent de plus de régularité qu'on ne le croit communément. La cause en réside principalement dans le fait que la composition exige, au suprême degré, la réflexion, la préméditation — ce qui est impensable sans une organisation rigoureuse. Les partitions des grands maîtres sont des constructions complexes, des ouvrages de haute science. Leur mécanique interne doit être ajustée avec la plus grande précision, comme un mouvement d'horlogerie. La conception d'ensemble de certaines œuvres demande un immense effort d'intelligence et d'imagination, une dépense d'énergie soutenue pendant de longues heures, un sérieux exercice de volonté, et, par-dessus tout, du temps et encore du temps !... Les grands compositeurs ont appris en général de bonne heure à être également de grands travailleurs.

La gigantesque production de certains maîtres semble apporter un démenti à la brièveté de leur passage sur terre. Mozart et Schubert furent enlevés à la fleur de l'âge; Purcell, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann — tous compositeurs féconds — n'atteignirent pas la cinquantaine. Tous avaient déployé une activité surhumaine, comme s'ils avaient su que le temps leur était compté.

Ceux qui vécurent jusqu'à un âge très avancé, comme Rameau, Haendel, Haydn, Cherubini et Verdi, furent également d'infatigables travailleurs. Comment auraient-ils pu, sinon, accomplir une œuvre aussi considérable par la qualité et la quantité ? Haydn, de son propre aveu, se levait à six heures et demie du matin en été; à sept heures en hiver. Ainsi commence la journée de travail — très laborieuse le matin, et se détendant peu à peu vers le soir. Tout en s'habillant, il écoute la leçon de ses premiers élèves. A huit heures, il prend son petit déjeuner. Les heures qui suivent sont consacrées à l'improvisation au piano et à la recherche d'inventions destinées à telle partition en chantier. Tout ce qu'il trouve, il le note immédiatement ; puis vient l'heure du dîner, le repas le plus important de la journée, qu'il prend — suivant la coutume autrichienne — entre deux heures et trois heures de l'après-midi. Après le repas, il sacrifiait un moment à la lecture des livres ou de partitions. Puis, à quatre heures, il se remettait à la composition. Il reprenait les

esquisses qu'il avait notées le matin même et les mettait soigneusement en partitions. Il consacrait à cette tâche un temps considérable : généralement de deux à trois heures. Le soir, de préférence entre huit et neuf heures, il sortait. A son retour, si aucune obligation sociale ne l'en empêchait, il se remettait à écrire ou à lire jusqu'à l'heure du souper — qui était généralement aux environs de dix heures. Le reste de la soirée appartenait aux distractions et au commerce de l'amitié. Ajoutons que ce schéma d'horaire journalier ne peut s'appliquer aux années de jeunesse de Haydn, lorsque les devoirs de sa charge de chef d'orchestre impliquaient un autre mode de vie où les répétitions et les concerts occupaient une place importante.

Mozart, sous ce rapport moins heureux que Haydn, n'avait pas la libre disposition de son temps et se trouvait obligé de plier ses horaires de travail à des exigences extérieures en tenant compte de mille obligations professionnelles ou mondaines et des leçons qu'il devait donner à ses nombreux élèves. C'est pourquoi ses déclarations concernant les heures les plus favorables à la composition sont rarement identiques, et quelquefois même contradictoires. Tantôt c'est le matin et tantôt c'est le soir qui fait l'objet de sa prédilection.

Dans une lettre de Mannheim en date du 20 décembre 1777, il expose à son père son emploi du temps — assez compliqué, à vrai dire :

*Je vous écris cette lettre à onze heures du soir, car c'est mon seul moment de liberté. Nous ne pouvons nous lever avant huit heures, car, avant huit et demie, il ne fait pas assez jour dans notre chambre qui se trouve au rez-de-chaussée. Je m'habille à la hâte et à dix heures je m'assieds pour composer jusqu'à midi ou midi et demi. Alors, je me rends chez Wending où je compose encore un peu jusqu'à une heure et demie, c'est-à-dire jusqu'au déjeuner, qui nous conduit jusqu'à trois heures. Je me rends alors à la* Mainzischer Hof *— une auberge — pour donner à un officier hollandais une leçon de « galanterie » et de basse continue — au tarif de quatre ducats pour douze leçons. A quatre heures, je dois être de retour pour donner une leçon à la fille de la maison. La leçon ne commence jamais avant quatre heures et demie, et il nous faut attendre qu'on allume les lumières. A six heures, je sors pour aller chez Cannabich où je dois donner à Mlle Rosa sa leçon. J'y reste pour souper. Après le souper nous bavardons, à moins que quelqu'un ne joue de la musique. Dans ce dernier cas, je sors un livre de ma poche et je lis — comme j'avais l'habitude de le faire à Salzbourg.*

Trois mois plus tard, toujours de Mannheim, dans une lettre datée du 14 février 1778, Mozart expose les circonstances qui l'obligent à composer la nuit :

*... Il n'est pas étonnant que je n'aie pas encore été en mesure de terminer, car je ne peux*

*seulement avoir une seule heure tranquille ici. Il ne me reste que la nuit pour composer, si bien qu'il m'est impossible de me lever de bonne heure ; et puis on ne se trouve pas toujours bien disposé pour travailler. Je pourrais, bien sûr, scribouiller n'importe quoi du matin au soir, mais une composition du genre de celle que j'ai entreprise est appelée à se répandre par le monde et, naturellement, je ne voudrais pas avoir de motifs à rougir d'avoir mis mon nom sur la première page.*

Mozart prit bientôt l'habitude d'écrire la nuit, et, dans une lettre adressée à son père, de Munich, le 13 décembre 1780, il déclare que la soirée est pour lui le moment le plus favorable au travail. Pourtant, dans deux lettres datées de Vienne, il mentionne des séances de composition aux premières heures du jour :

*Le matin, j'écris dans ma chambre, et l'après-midi je suis rarement à la maison,*

annonce-t-il à son père le 25 juillet 1781. Et, le 22 décembre de la même année :

*Chaque matin à six heures mon coiffeur vient me réveiller et, vers les sept heures, j'ai terminé ma toilette. Je compose jusqu'à dix heures. Je donne alors une leçon à Frau von Trattner, et à onze heures une autre leçon à la comtesse Rumbeck...*

Dans une lettre à sa sœur, datée de Vienne le 13 février 1782, Mozart donne un exemple caractéristique de la manière dont les nécessités extérieures — leçons, obligations mondaines et concerts — conditionnaient son activité de compositeur :

*Mes cheveux sont toujours coiffés à six heures du matin et vers sept heures je suis complètement habillé. Je compose alors jusqu'à neuf heures. De neuf heures à une heure de l'après-midi je donne des leçons. Ensuite je déjeune, à moins que je ne sois invité dans une maison où le déjeuner est à deux ou trois heures, comme par exemple aujourd'hui et demain où je suis invité chez la comtesse Zichy et la comtesse Thun. Je ne peux jamais être libre pour travailler avant cinq ou six heures du soir, et, bien souvent, même, j'en suis empêché par un concert. Si rien ne s'y oppose, je compose jusqu'à neuf heures du soir. Je vais alors rendre visite à ma chère Constance bien que la joie que nous éprouvons à nous voir soit presque toujours gâchée par les remarques acides de sa mère. J'expliquerai tout cela à mon père dans ma prochaine lettre. Voilà pourquoi j'ai tellement hâte d'être en mesure de la libérer et de la sauver le plus tôt possible. Je rentre chez moi à dix heures et demie ou à onze heures : cela dépend des flèches décochées par la mère et de ma patience à les supporter ! Comme il m'est impossible de compter composer dans la soirée, à cause des concerts et à cause de l'incertitude où je suis d'être invité ici ou là, j'ai pris l'habitude (surtout lorsque je rentre chez moi assez tôt) de composer un peu avant d'aller au lit. J'écris souvent jusqu'à une heure du matin — et je suis debout à six heures.*

Les heures de travail favorites de Beethoven étaient, selon le Dr Wawruch, son dernier médecin, les heures solitaires et paisibles

de la nuit. Mais Schindler, dont les relations avec Beethoven ne se limitent pas aux dernières années, rapporte que son maître, été comme hiver, se levait à l'aube pour se mettre aussitôt à sa table de travail. Il travaillait généralement jusqu'à deux ou trois heures de l'après-midi; c'est alors qu'il prenait son repas principal de la journée. Toutefois, au cours de ces longues séances de travail, il lui arrivait de bondir dehors, au grand air. Il aimait à méditer le plan de ses œuvres au cours de promenades à pied.

Schubert employait ordinairement ses matinées, de 9 heures du matin à 2 heures de l'après-midi, à composer ou à étudier. Sans doute avons-nous aussi à son sujet de nombreux témoignages nous montrant l'inspiration surgissant à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, mais, comme nous l'avons vu chez Mozart, il n'y a pas là de contradiction. Ce travail régulier et méthodique était consacré à des œuvres de grandes dimensions, comme les symphonies; mais l'inspiration, elle, saisissait l'artiste en dehors de toute règle, de tout horaire établi. C'est ainsi que certaines de ses plus belles mélodies furent composées d'un seul jet. A une lettre en date du 21 février 1818, adressée à Joseph Huettenbrenner, Schubert joignit une mélodie :

*Je vous envoie ci-joint une nouvelle mélodie que je viens d'écrire ici chez Anselm Huettenbrenner sur le coup de minuit.*

Il s'agissait de *La Truite !*

La journée de travail de Weber était rigoureusement organisée. Dans une lettre adressée à ses amis, la famille Türk, le 2 octobre 1812, il fait savoir qu'il se lève à six heures du matin et travaille à sa table ou à son piano, sans interruption, de sept heures à une heure de l'après-midi. Puis il prend son repas. A quatre heures, il se remet au travail jusqu'à neuf heures. Après le repas du soir, il lit au lit de dix heures à minuit. Six heures de sommeil lui suffisent.

Une part importante de l'œuvre romantique de Richard Wagner fut le fruit d'un labeur régulier et méthodique, l'inspiration ayant mis en marche la mécanique mentale du compositeur :

*A Venise, écrit-il, en 1858-1859, j'ai suivi avec la plus grande régularité, pendant sept mois, l'emploi du temps que je m'étais fixé. Je travaillais jusqu'à quatre ou cinq heures de l'après-midi. Je sautais alors dans une gondole qui m'attendait en permanence, et, en suivant le Canale Grande, je me rendais à la Piazetta. Là, j'entrais dans mon restaurant favori.*

Généralement, Wagner essayait au piano dans l'après-midi ce

qu'il avait composé dans la matinée. Les jours où il ne sortait pas entre cinq et six, surtout lorsque la nuit tombait à cette heure, c'est le moment qu'il choisissait pour travailler au piano. Avec quelque humour, l'auteur du *Crépuscule des Dieux* se surnommait lui-même : « l'homme du Crépuscule ».

Même un compositeur de musique légère peut être un sérieux travailleur. Bien souvent, une œuvre souriante a été produite dans l'effort. Johann Strauss travaillait avec acharnement chaque jour de dix heures du matin à deux heures de l'après-midi, bien isolé dans son cabinet de travail qu'il appelait son « usine ». Parfois il quittait la pièce pour aller essayer quelques coups sur une table de billard. Le cliquetis des boules d'ivoire, leurs silencieuses évolutions sur le tapis vert exerçaient une véritable fascination sur Strauss. Mozart lui aussi, avec qui Strauss avait quelques traits communs — notamment un certain goût pour la gaîté musicale —, aimait beaucoup se distraire en jouant au billard. Lorsqu'il s'enfermait pour travailler, Strauss se permettait une autre distraction : la visite de Scharff, son barbier ordinaire. Mais le travail du barbier n'interrompait pas pour autant le travail du compositeur.

*Quand je rasais M. Strauss, raconta plus tard Scharff, il lui arrivait de bondir de son fauteuil pour se ruer sur son piano, où il jouait quelques mesures. Puis il prenait un crayon et notait quelque chose.*

Sans nul doute, avec un client aussi inspiré, le barbier, lui aussi, devait être un maître en son art.

Le choix des heures de travail est révélateur, dans une certaine mesure, de la personnalité du compositeur. D'autre part, des circonstances extérieures, qui ne dépendent pas du compositeur, influent sur son « emploi du temps ». Souvent même il y a conflit : les horaires que le compositeur choisirait pour travailler s'il était absolument libre de son temps ne correspondent pas à ceux auxquels il est forcé de se plier. C'est ainsi que les déclarations contradictoires de Mozart doivent être interprétées comme tirant leur origine des diverses situations extérieures plutôt que de conflits intérieurs.

Selon la plupart des témoignages, il nous faut croire que beaucoup de compositeurs travaillent tôt le matin. L'esprit est frais, après le repos que procure le sommeil, les idées viennent en foule, l'imagination est vive, les forces physiques restaurées par le sommeil peuvent aborder facilement les tâches accessoires de la composition

telles que lecture de partitions, écriture et exécution instrumentale. Les heures de l'après-midi viennent en second dans l'ordre des préférences : beaucoup de compositeurs suivent les habitudes du vieux monde et prennent leur repas principal au début de l'après-midi, un peu de repos ensuite, et quelquefois même une petite sieste est de règle. Ce repos pris après le repas, au milieu de la journée, leur permettait de travailler pendant les heures tardives de la nuit — qui, selon certains, sont aussi fécondes que les premières heures du jour. Le travail nocturne est même quelquefois préféré par certains compositeurs. La tranquillité, le silence qui règne alentour, l'obscurité complète éclairée par la seule lumière de la lampe concentrée sur le papier, tout cela incite hautement à la concentration. Beaucoup d'œuvres importantes furent écrites uniquement pendant la nuit — et quelques-unes furent écrites en une seule nuit !

## CHAPITRE VI

# MUSIQUE SUR COMMANDE

> Si j'étais sûr de cette commande, je travaillerais avec une plus grande tranquillité d'esprit.
>
> MOZART.

### TRAVAIL SUR COMMANDE ET INSPIRATION

La musique sur commande est de tous les temps. Depuis des milliers d'années, d'authentiques musiciens de génie, comme de simples hommes de métier, ont reçu commission d'écrire de la musique à des intentions diverses : musique sacrée et profane, oratorios et opéras, symphonies, musique de chambre, etc. Tout comme l'architecte construit selon le désir de son client, le compositeur doit compter avec les exigences particulières de celui qui le patronne. Et, comme n'importe quel artisan, il doit s'acquitter de sa tâche en respectant les règles d'un art qui est le sien. Lié par contrat, il est tenu de livrer son travail à une date déterminée, et, comme un artisan, il reçoit le prix de son travail.

Quelles sont les conséquences, sur le plan artistique, de la pratique de la commande; quelles en sont les répercussions sur l'attitude créatrice du compositeur ? Une commande peut-elle être réellement considérée comme une source d'inspiration, au même titre que les autres, ou, au contraire, provoque-t-elle une sorte d'inhibition de la veine créatrice ? Les œuvres musicales résultant de commandes sont-elles inférieures à celles qui ne semblent se rattacher à aucune circonstance particulière et échappent en quelque sorte aux pressions du monde extérieur ? Voilà des questions qu'il est permis de se poser.

Sans nul doute, l'aspect « commercial » du métier de compositeur détruit l'illusion romantique qui considère le musicien comme un

libre créateur n'obéissant qu'à sa propre voix intérieure et méprisant orgueilleusement toute offre financière. Ceux qui croient en un art hautain et solitaire n'honoreront pas le compositeur travaillant sur commande au même titre que celui qui ne reçoit de commande que de lui-même, de son inspiration et de sa conscience artistique.

Mais le monde dans lequel nous vivons n'a jamais permis, même aux plus grands compositeurs, d'adopter une telle attitude dédaigneuse à l'égard des offres qui ont pu se présenter. Au contraire, les grands maîtres ont toujours considéré les « commandes » comme hautement désirables — ne serait-ce que pour le sentiment de sécurité qui en découle.

De plus, les rapports entre client et compositeur, entre mécène et artiste, ont connu différentes formes au cours de l'histoire. Une œuvre « sur commande » est une œuvre écrite en contrepartie d'un certain bénéfice, et répondant le plus souvent à un certain nombre de conditions précises. Ces conditions peuvent être assez vagues pour permettre au compositeur de donner libre cours à l'expression de son génie; mais il arrive aussi, parfois, qu'elles le lient étroitement à des spécifications rigoureuses.

Au sens le plus général du terme, la totalité de la musique du Moyen Age fut écrite sur commande. Les compositeurs étaient alors les « employés » de l'Église, plus spécialement affectés au service de la liturgie. En conséquence, leurs ouvrages devaient répondre à un certain nombre d'impératifs de style imposés par l'Église. La doctrine médiévale ne laissait guère de place à la libre expression artistique, au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Le compositeur du Moyen Age exprimait par sa musique son idéal spirituel de la même manière que l'architecture du Moyen Age intégrait la théologie catholique dans la cathédrale gothique. L'idéal d'universalité, qui est le propre de l'Église catholique, devait se traduire, sur le plan musical, par une très large expression de l'esprit collectif et une totale intelligibilité. Palestrina, le « sauveur de la musique religieuse », fut, au XVIe siècle, le plus éminent représentant de cette école, le plus brillant exemple de cette tendance : il nous montre comment les consignes de « musique pour tous » ont pu se concilier avec les plus hautes formes de l'art.

Si Palestrina se conformait scrupuleusement aux consignes de la liturgie catholique, les compositeurs allemands de musique religieuse du XVIIe siècle suivirent les instructions données par Luther. Cette

tradition se poursuivit et atteignit son plus haut degré avec Jean-Sébastien Bach. La majeure partie de l'œuvre impérissable du Cantor de Saint-Thomas de Leipzig fut écrite pour les besoins du culte. Avec ses passions, ses oratorios et ses cantates, le maître répondait aux demandes du calendrier religieux. Des œuvres de plus petites dimensions, telles que les préludes pour orgue, furent également écrites pour satisfaire à des obligations précises qui incombaient au compositeur, lié par contrat avec sa paroisse.

La musique de théâtre, dès son origine, fut toujours écrite sur commande. Les opéras de Monteverdi, les ballets de Lully, les musiques de scène de Purcell, furent écrites à l'occasion de fêtes, de divertissements de la cour, dans des circonstances bien déterminées.

Haydn fut au service du prince Esterhazy, de sa trentième à sa cinquante-huitième année. Son contrat avec le prince stipulait notamment :

*... par ordre de son altesse, le Vice-Conductor (Haydn) est tenu de composer telles œuvres musicales qu'on lui commandera, et lesdites compositions ne devront faire l'objet d'aucune commercialisation, ni être copiées..., etc.*

Il s'agit là d'un véritable contrat d'affaire, au sens légal du terme. La totalité de la production musicale de Joseph Haydn était réservée au prince.

## Mozart compose sur commande

On peut déplorer que Mozart n'ait pas été au service d'un patron tout au long de sa vie. La situation matérielle de notre musicien en eût été grandement améliorée, et la postérité en eût largement profité. Tenons-en pour preuve le fait que ses opéras ont tous été écrits sur commande. Au cours des années 1787 à 1789, Mozart n'écrivit pas d'opéras pour la simple raison qu'on ne lui en avait pas commandé.

Aucun musicien n'était entré dans la vie sous de plus heureux auspices que Wolfgang-Amadeus. A l'âge de six ans, petit bonhomme portant épée et perruque, il fut présenté à la toute-puissante Marie-Thérèse, impératrice d'Autriche, et il fit sensation à la cour des Habsbourg-Lorraine, grâce à son incroyable virtuosité sur le clavier. Que représentait au juste l'estime en laquelle l'impératrice tenait le musicien, nous pouvons en juger par une lettre écrite neuf ans plus tard par Marie-Thérèse à son fils Maximilien. L'archiduc avait

envisagé de s'attacher le jeune Mozart, alors âgé de quinze ans, comme musicien de la cour de Milan, mais il hésitait à prendre une telle décision sans l'avis de sa mère. Celle-ci lui répondit :

*Vous me demandez si vous devez prendre à votre service le jeune musicien de Salzbourg. Je ne vois pas en qualité de quoi, car je pense que vous n'avez nul besoin de compositeurs ou d'autres gens inutiles... Ce que j'en dis n'est que pour vous inviter à ne pas vous encombrer de gens inutiles, et de ne pas permettre à ces gens-là de se présenter comme appartenant à votre maison. Ce serait la déconsidérer que de permettre à ces gens-là d'accourir comme des mendiants ; de plus, il appartient à une famille nombreuse.*

Ainsi parlait du haut de son trône la bienfaitrice vénérée et glorifiée. Avec un tel parrainage, Mozart passa les trente-six années de sa courte vie dans des combats incessants.

Sans doute, Mozart reçut aussi quelquefois des commandes, mais elles furent sporadiques et incertaines. Toujours désespérément à court d'argent, il était obligé d'écrire un grand nombre de petites choses qui lui rapportaient de petites sommes. En même temps, il essayait de monnayer ses talents de pianiste. Dans une lettre du 13 novembre 1777, il raconte comment il fut payé d'un concert à la Cour.

*Ce fut juste ce que j'avais prévu : pas d'argent, mais une belle montre en or. Pour le moment, dix carlins auraient bien mieux fait mon affaire que cette montre, qui, avec la chaîne et les breloques, en vaut au moins vingt. Ce dont on a besoin en voyage, c'est de l'argent ; et, il faut que je vous dise : j'ai maintenant cinq montres. C'est pourquoi je pense sérieusement à faire mettre un deuxième gousset à ma culotte, de sorte que, lorsque je rendrai visite à quelque grand seigneur, je puisse porter deux montres (ce qui, au surplus, est maintenant à la mode). Ainsi j'espère qu'il ne lui viendra pas à l'idée de m'en offrir une supplémentaire.*

Sa collection de montres en or n'aidait pas Mozart à payer ses créanciers. Et le plus grave était qu'il ne pouvait même pas les mettre en gage, à cause de l' « honneur » qui s'attachait à ces présents offerts par de hauts personnages.

Puisque des têtes couronnées ne voulaient pas condescendre à employer Mozart ou, tout au moins, à récompenser ses services en espèces sonnantes et trébuchantes, il était bien obligé de chercher ailleurs d'autres ressources. Vers la fin de 1777, un Hollandais avait promis à Mozart deux cents florins en échange d'un certain nombre de compositions. Avec son optimisme habituel, Mozart raconte cette bonne fortune à son père, et parle de M. De Jean (c'était le nom du Hollandais) comme d'un gentilhomme très riche, un amoureux des

arts et des sciences, et, pour tout dire, son grand ami personnel et son admirateur. Bref, cet homme était réellement une personne de haute qualité, disposée à payer deux cents florins pour quelques bagatelles, telles que trois petits concertos et plusieurs quatuors avec flûte. Hélas, l'issue de cette entreprise ne fit qu'ajouter une déception de plus à la longue série de déboires que Mozart connut tout au long de sa vie. Trois mois plus tard (le 14 février 1778), Mozart devait avouer à son père que le Hollandais ne lui avait envoyé que quatre-vingt-seize florins, parce qu'il n'avait pu achever que deux concertos et trois quatuors. (Mozart ajoute qu'il lui était impossible de terminer les autres partitions promises, car il n'a pas une heure de tranquillité pour composer.) Quatre-vingt-seize florins ! Cent moins quatre ! voilà la somme que « l'amoureux des arts et des sciences » adressa à son protégé hautement admiré ! Pourquoi ne pas arrondir jusqu'à cent ?

Ceci se passait en février 1778. Huit ans plus tard, Mozart nous donne encore le spectacle d'un homme pressé par les dettes, et qui mendie une commande. En août 1786, il a recours aux bons offices d'un ancien valet de la famille Mozart, actuellement au service du prince de Fürstenberg.

*Je me hasarde à faire un petit présent musical à Son Altesse, et je vous prie, vous, mon ami, de le lui offrir. Comme Son Altesse possède un orchestre, il pourrait lui plaire d'avoir quelques œuvres de moi dont l'exécution serait réservée à sa cour, ce qui, à mon humble avis, ne saurait manquer d'être très agréable. Si Son Altesse voulait bien être assez aimable pour me commander chaque année un certain nombre de symphonies, de quatuors, de concertos pour divers instruments, ou toute autre composition qu'elle désirera, et si Elle me promettait un salaire annuel fixe, Son Altesse serait servie encore plus rapidement et d'une manière plus propre à lui donner satisfaction, et moi, sûr de la commande, je travaillerais dans une plus grande tranquillité d'esprit.*

Le rêve de Mozart était d'avoir une situation comparable à celle de Haydn, avec une certaine sécurité financière ou, tout au moins, un salaire régulier, aussi bas soit-il. Mais un destin inexorable et cruel en avait décidé autrement : Mozart avait été choisi pour donner l'exemple paradoxal d'un musicien universellement célèbre, luttant toute sa vie comme un pauvre besogneux, malheureux héros d'une tragédie dans laquelle il est impossible de voir autre chose que la condamnation de la société satisfaite d'elle-même qui l'a permise.

Mozart ne reçut pas la commande escomptée du prince de Fürstenberg. Il s'attela à d'autres tâches, grandes et petites, mais jamais

indifférentes. La moindre chose était pour lui l'objet d'un problème artistique. Ainsi, par exemple, le voyons-nous méditer sur une petite commande, apparemment sans importance et, suivant son habitude, exposer le problème à son père (12 décembre 1782) :

*Je suis embarqué dans une entreprise très difficile : écrire la musique pour le* Chant du Barde *de Denis à Gibraltar. Mais ceci est un secret, car c'est une dame hongroise qui veut rendre cet hommage à Denis. L'ode est sublime, magnifique, tout ce que vous voudrez, mais trop emphatique et trop pompeuse pour mon oreille délicate. Que faut-il donc faire ? La règle d'or qui consiste à dire la vérité en toutes choses n'est plus ni reconnue ni acceptée. Pour récolter des applaudissements aujourd'hui, il faut écrire une musique assez vide de substance pour qu'un cocher de fiacre puisse la chanter, ou assez inintelligible pour qu'aucun être sensé puisse rien y comprendre. Ce n'était pas de ce sujet que je voulais vous entretenir, mais j'aimerais écrire un livre : une courte introduction à la musique, illustrée par des exemples. J'ai à peine besoin de vous dire que je ne publierais pas ce livre sous mon nom.*

Cette lettre est remarquable : elle nous montre comment Mozart trouve des difficultés dans une tâche qui, pour un simple « homme de métier », n'aurait été qu'une affaire de pure routine. Mais Mozart ne pouvait travailler qu'en se plaçant au niveau artistique le plus élevé. Il essaya même de trouver un style particulier, adapté à l'œuvre commandée par cette dame hongroise anonyme. Malgré sa banalité, ce sujet inspira à Mozart d'importantes réflexions d'ordre esthétique. Il fit œuvre de créateur, comme si l'inspiration venait de lui-même.

Mais son imagination se mettait en grève lorsque la commande ne lui proposait pas de problème artistique à résoudre. Un jour, Mozart, technicien supérieur de la musique, se trouva placé dans une situation inextricable par un autre technicien, un horloger. Toute sa technique musicale ne put venir à bout de ce petit problème, parce qu'il ne se sentait pas stimulé par le minimum d'intérêt indispensable, et qu'il se trouvait privé par là de toute ardeur au travail. Dans une lettre écrite à Francfort-sur-le-Main le 3 octobre 1790, c'est-à-dire vers la fin de sa vie, Mozart explique clairement pourquoi il ne put s'acquitter de cette tâche ingrate :

*J'ai maintenant décidé de composer sans délai l'adagio pour l'horloger, ce qui me permettra de glisser quelques ducats dans la main de ma chère petite femme. Et j'ai déjà commencé ; mais c'est un genre de composition que je déteste, et, malheureusement, j'ai été incapable d'aller jusqu'au bout. J'en compose un peu chaque jour, mais je dois m'interrompre de temps en temps quand je m'y ennuie trop. En vérité, il y a longtemps que j'aurais abandonné tout cela si je n'avais une aussi importante raison de persévérer. Si encore c'était pour un instrument de grandes dimensions et si la musique pouvait avoir les sonorités d'une pièce pour orgue, je crois que je m'y serais un peu amusé. Mais dans le cas présent, il ne s'agit que de petits instruments qui rendent un son trop aigu et trop puéril pour mon goût.*

L'œuvre fut néanmoins écrite; il s'agit de l'*Adagio et Allegro en* Fa *mineur et majeur*, pour orgue mécanique (K. 594), composé à la demande du comte Joseph F. Deym.

Parmi toute l'œuvre de Mozart, bien d'autres commandes ont eu pour résultat la composition d'impérissables chefs-d'œuvre. Les deux exemples les plus remarquables nous sont fournis, au cours des dernières années de sa vie, par l'opéra *Don Juan* et par le *Requiem*, sa dernière œuvre.

Le début de l'année 1787 trouve Mozart à Prague, et d'excellente humeur.

> *Le seul sujet de conversation, ici, c'est* Figaro, *écrit-il à son ami Gottfried von Jacquin le 15 janvier 1787 ; on ne joue, on ne chante, on ne siffle rien d'autre que* Figaro; *personne ne va voir un autre opéra que* Figaro; Figaro *encore et toujours !*

Fortement encouragé par le succès de son opéra-comique, Mozart exprime son désir d'écrire une nouvelle œuvre pour le public intelligent et connaisseur de la capitale de la Bohême. L'impresario du théâtre, nommé Bondini, lui commanda un opéra pour l'année suivante. Le contrat prévoyait une rétribution de cent ducats pour le compositeur, le librettiste devant en recevoir cinquante.

Lorenzo da Ponte, qui avait déjà fourni à Mozart le livret du *Mariage de Figaro*, se joignit encore une fois à Mozart pour écrire le nouvel opéra. L'argument reposait sur l'histoire de Don Juan, le séducteur, ses aventures, ses péchés et sa punition finale. Mozart fut affligé par la mort de son père, le 28 mai 1787, alors qu'il se trouvait plongé dans la préparation du nouvel ouvrage. Véritablement habité par les héros de son opéra, Mozart éprouva de plus en plus d'inclination pour le personnage paternel du Commandeur. Mortellement blessé dès la première scène de l'opéra, il revient dans le finale sous la forme d'une statue — symbole de la justice et de la droiture morale. Mozart, sublimant la douleur provoquée par la perte de son père, prête au personnage du Commandeur toute la dignité et toute la majesté que sa mémoire prêtait à son père disparu. Lorsque la statue du Commandeur commence à parler, dans la scène du cimetière, la mort est vaincue ; le père est mort, mais son âme droite continue à vivre, à s'exprimer : elle est immortelle.

Il est impossible de souscrire à l'opinion de Jahn, le biographe de Mozart, lorsqu'il affirme que ce dernier était trop occupé par la composition de *Don Juan* pour penser beaucoup à la mort de son père. Comment Wolfgang aurait-il pu être trop occupé pour pleurer

son meilleur ami, son maître, son guide, ce père dont il disait : « Tout de suite après Dieu vient Papa ! » Les choses ne sont pas aussi simples : elles ne se situent pas sur un plan aussi superficiel. Au contraire, l'exemple de Mozart nous montre sous sa forme la plus profonde le phénomène de sublimation artistique. Mozart pleura son père dans son œuvre créatrice : le nouvel opéra est un hommage à sa mémoire. Wolfgang lutta de toutes ses forces pour accomplir, avec *Don Juan*, l'idéal artistique que son père avait tant désiré le voir accomplir.

Les grands créateurs réagissent quelquefois ainsi lorsqu'ils sont frappés par de tels coups du sort. Shakespeare perdit son père alors qu'il écrivait *Hamlet* : la scène dans laquelle le fantôme du père d'Hamlet apparaît pour indiquer à son fils la mission qu'il doit accomplir constitue à nos yeux un autre exemple de cette sublimation artistique qui est une des clefs du mécanisme de la création. Dans le cas de Shakespeare comme dans celui de Mozart, notre connaissance des événements qui ont marqué la vie de l'artiste nous a éclairés sur la genèse des œuvres.

Trois ans et demi après la mort de Léopold Mozart, un homme hagard, vêtu de gris, se présenta au chevet de Mozart, qui était malade. L'année 1791 était déjà bien avancée. Cet homme vêtu de gris était un messager du comte Walsegg qui venait de perdre sa femme et souhaitait honorer sa mémoire en faisant exécuter un *Requiem* qui serait spécialement composé pour elle. Quand le comte choisit Mozart pour composer ce *Requiem*, il avait, sans le savoir, choisi un homme déjà marqué par la mort. La pensée de la mort, qui ne lui avait jamais été étrangère, était plus que jamais présente à son esprit. La deuxième moitié de la dernière année de sa courte vie était arrivée. Mozart était alors parfaitement préparé pour composer une « Messe des Morts ». C'est ainsi que d'une commande naquit un chef-d'œuvre de première grandeur, ce *Requiem*, écrit à l'intention d'une comtesse, et dont la Providence fit le propre *Requiem* de Mozart.

### L'idéal artistique en face de la commande

Dans une lettre datée du 16 août 1823, Beethoven écrivait à son insupportable neveu Karl : « Nous sommes trop pauvres, et il faut écrire ou n'avoir pas de quoi. » Cette observation, bien que formulée

dans un français approximatif, a néanmoins une signification indubitable. Même le plus grand des compositeurs peut écrire pour gagner sa vie tout aussi bien que pour exprimer sa force créatrice. Il est obligé de faire de ses partitions une source de revenus. Si les subsides que lui versent les éditeurs ne suffisent pas, il reste le seul espoir de recevoir des commandes de particuliers. Nous savons qu'un grand nombre des œuvres les plus importantes de Beethoven ont eu des commandes pour origine.

Une partition aussi supérieurement inspirée que celle de la *Neuvième Symphonie* fut une commande de la *Philharmonic Society* de Londres. Le 6 avril 1822, Beethoven écrivit à Ries, un de ses élèves, qui vivait dans la capitale britannique : « Quelle somme la *Philharmonic Society* est-elle susceptible de m'offrir pour une symphonie ? » Quand le comité directeur de la *Society* se réunit le 10 novembre 1822, il fut décidé d'offrir à Beethoven cinquante livres en échange du manuscrit d'une symphonie et des droits de première exécution. Cette somme parut satisfaisante à Beethoven. Il donna son accord le 20 décembre :

*C'est avec plaisir que j'accepte, sur votre demande, d'écrire une symphonie nouvelle pour la* Philharmonic Society.

Si nous comparons ces dates avec celles qui marquent les étapes de la genèse de la *Neuvième Symphonie*, nous constatons que cet échange de lettres coïncide avec une période au cours de laquelle Beethoven hésitait entre plusieurs projets d'œuvre symphonique. Il est incontestable que la commande de l'Angleterre a hâté la cristallisation d'une œuvre encore incertaine. N'oublions pas que Beethoven s'était engagé à fournir le manuscrit en vue d'une exécution, et il lui était désormais impossible de tergiverser indéfiniment sur la forme à donner à la nouvelle symphonie. Sans doute n'est-ce pas la commande qui a « inspiré » (au vrai sens du terme) la *Neuvième*, mais ce n'est pas une raison pour sous-estimer l'importance du rôle joué par les « supporters » londoniens, dans le combat mené par l'artiste créateur.

Un an plus tard, le 20 mars 1823, Beethoven écrivait à son éditeur Peters :

*La condition matérielle dans laquelle je me trouve exige que je me laisse guider plus ou moins par mon intérêt. Mais il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit de l'œuvre, car là, Dieu merci ! je ne pense jamais au gain, mais seulement à la composition.*

Dans ces quelques lignes, Beethoven pose avec précision les principes qui gouvernent son attitude à l'égard des commandes. Il admet qu'il n'a pas les moyens de se tenir à l'écart de toute rétribution financière, mais son idéal artistique ne peut être altéré par une offre matérielle. Ces principes trouvent une magnifique illustration dans les quatuors à cordes *op.* 127, 130 et 132, qui furent tous trois écrits à la demande du prince Galitzine. La musique y apparaît comme l'expression sans équivoque d'une spiritualité qui refuse tout compromis.

Dans certaines circonstances, toutefois, Beethoven se montra prêt à accepter de faire subir à ses œuvres des modifications ou des accommodements à la demande du « client ».

*Je n'écris pas seulement ce que j'aimerais le mieux, mais en tenant compte de l'argent dont j'ai besoin.*

Et il alla jusqu'à prendre l'engagement suivant :

*Je puis fournir à cette dame une sonate. D'une manière générale, je veux suivre son projet dans les grandes lignes, même sur le plan de l'esthétique.*

On ne peut expliquer l'attitude incroyablement complaisante de Beethoven à l'égard des exigences de « cette dame » qu'en établissant une distinction entre plusieurs sortes d'ouvrages. Dans un cas comme celui que nous venons de citer, il n'était pas question pour Beethoven de s'exprimer lui-même; aussi bien considérait-il ce genre de commande comme des exercices de pure routine. D'où sa bonne volonté pour satisfaire les désirs de la dame même « sous le rapport de l'esthétique » : c'était une affaire d'argent et rien d'autre. Plus d'un admirateur naïf, vénérant l'image d'un Beethoven attaché exclusivement à l'idéal artistique le plus élevé, risque d'y perdre ses illusions. N'oublions pas, cependant, qu'à cette époque Beethoven connaissait de terribles difficultés : sa santé s'altérait, sa surdité s'aggravait, les revenus qu'il pouvait tirer de son activité de concertiste ou de professeur allaient en diminuant. De plus, au cours des dernières années, les rentes que lui versaient des mécènes comme l'archiduc Rudolph, le prince Lobkowitz ou le comte Kinsky étaient sérieusement dévaluées. Beethoven devait compter plus que jamais sur les ressources que lui procuraient ses compositions. C'est avec un soupir de découragement qu'il avoue à son élève Ries en février 1823 : « Presque toujours il est difficile de vivre de sa plume. »

O ! combien difficile, en effet : le prince Galitzine, qui avait commandé les quatuors dont nous avons parlé plus haut, ne payait pas régulièrement ce qu'il avait promis. C'est alors que Beethoven se tourna encore une fois vers Londres dans l'espoir d'un secours. Et une fois de plus il ne fut pas déçu : il reçut de Moschelès une lettre lui offrant cent livres, à titre d'avance, pour un concert à son profit qui serait donné par la *London Philharmonic Society* dans un proche avenir. Vingt-six jours plus tard, Beethoven était mort. Ses hauts protecteurs se sentirent, à juste titre, gênés par la générosité de la *British Society* qui s'était « mêlée » des affaires autrichiennes en soulageant les derniers jours du grand maître. Il restait à ces grands seigneurs de convaincre le peuple de Vienne que Beethoven n'était pas mort dans le besoin. L'archiduc Rudolph usa du veto impérial à l'égard du journal officiel autrichien et affirma au public que Beethoven n'avait eu aucune raison de se tourmenter. De toutes manières, pour Beethoven, cela ne faisait plus désormais aucune différence.

## Pour ou contre les commandes

Beaucoup d'œuvres que la postérité aurait considérées comme des chefs-d'œuvre éternels n'ont jamais été écrites faute de commission. Les mémoires de Berlioz nous en donnent un exemple :

*Au moment où l'état de santé de ma femme, qui laissait alors quelque espoir d'amélioration, m'occasionnait le plus de dépenses, une nuit, j'entendis en songe une symphonie que je rêvais de composer. En m'éveillant le lendemain, je me rappelai presque tout le premier morceau qui (c'est la seule chose dont je me souvienne) était un allegro à deux temps en* La *mineur. Je m'approchais de ma table pour commencer à l'écrire, quand je fis soudain cette réflexion : si j'écris ce morceau, je me laisserai entraîner à composer le reste. L'expansion à laquelle ma pensée tend toujours à se livrer maintenant peut donner à cette symphonie d'énormes proportions. J'emploierai peut-être trois ou quatre mois exclusivement à ce travail (j'en ai bien mis sept pour écrire* Roméo et Juliette*). Je ne ferai plus ou presque plus de feuilletons. Mon revenu diminuera d'autant. Puis, quand la symphonie sera terminée, j'aurai la faiblesse de céder aux sollicitations de mon copiste ; je la laisserai copier, je contracterai ainsi tout de suite une dette de mille ou douze cents francs. Une fois les parties copiées, je serai harcelé par la tentation de faire entendre l'ouvrage, je donnerai un concert, dont la recette couvrira à peine la moitié des frais : c'est inévitable aujourd'hui. Je perdrai ce que je n'ai pas ; je manquerai du nécessaire pour la pauvre malade, et je n'aurai plus ni de quoi faire face à mes dépenses personnelles ni de quoi payer la pension de mon fils sur le vaisseau où il doit monter prochainement. Ces idées me donnèrent le frisson et je jetai ma plume en disant : Bah ! demain j'aurai oublié la symphonie ! La nuit suivante, l'obstinée symphonie vint se présenter encore et retentir dans mon cerveau ; j'entendais clairement*

*l'allegro en* La *mineur, bien plus, il me semblait le voir écrit. Je me réveillai plein d'une agitation fiévreuse, je me chantai le thème dont le caractère et la forme me plaisaient extrêmement ; j'allais me lever... mais les réflexions de la veille me retinrent encore, je me raidis contre la tentation, je me cramponnai à l'espoir d'oublier. Enfin je me rendormis, et le lendemain, au réveil, tout souvenir en effet avait disparu pour jamais.*

Si une commande avait été faite à cette époque à Berlioz, nous aurions aujourd'hui très probablement une œuvre comparable à la *Symphonie fantastique* ou *Harold en Italie.* Mais la composition d'une symphonie était un luxe que Berlioz ne pouvait se permettre durant ces mois difficiles. Nous pouvons juger de la manière dont Berlioz exécutait les commandes par l'exemple de son grandiose *Requiem.* Il fut encouragé à l'écrire lorsqu'il apprit que le ministre de l'Intérieur, de Gasparin, avait prévu un budget de trois mille francs par an pour stimuler la production de musique religieuse en France. Autre exemple : pour écrire la symphonie *Harold en Italie,* Berlioz reçut la somme de vingt mille francs de Paganini qui avait commandité l'œuvre et devait jouer la partie d'alto solo à la première exécution.

Ainsi que nous l'avons vu, il arrive qu'un artiste ait carte blanche pour l'exécution d'une commande. Il travaille alors en toute liberté et peut s'exprimer lui-même aussi complètement qu'il le désire. Mais en revanche, il arrive aussi que le « client » impose à l'artiste un ensemble de conditions bien définies, qui peuvent paralyser son génie créateur. Certains artistes, particulièrement sensibles à cette inhibition, sont radicalement opposés à toute commission.

Particulièrement caractéristique à cet égard est l'attitude de Mendelssohn, qui rejetait d'emblée tout ce qui pouvait ressembler à un travail sur commande, à un concours en vue d'un prix ou à une compétition. En 1835, Spohr ayant attiré l'attention de Mendelssohn sur un concours de composition et lui ayant suggéré d'y participer en adressant l'une de ses dernières œuvres, celui-ci refusa :

*Cette annonce de concours m'a fait réaliser plus clairement que jamais combien il me serait impossible de composer quoi que ce soit dans l'esprit d'une compétition. Je ne serais même pas capable de commencer... En fait, si, pour devenir musicien, il fallait passer un examen, je suis sûr que j'y serais refusé. L'idée d'un prix aussi bien que celle d'un classement me jette dans le désarroi.*

Mendelssohn déclina aussi, avec politesse mais fermeté, une offre du roi de Prusse. En termes diplomatiques, il prit prétexte de considérations esthétiques pour repousser les propositions honorables du roi Frédéric-Guillaume, que la plupart de ses contemporains

eussent acceptées comme une faveur insigne. Le 12 octobre 1842, le roi avait prié Mendelssohn d'écrire une musique de scène pour la *Médée* d'Euripide. Mais le musicien souligna toutes les difficultés de l'entreprise :

*Je ne suis pas sûr de réussir, c'est pourquoi je ne puis accepter cette commande.*

De la même manière, il déclina l'offre d'écrire une musique de scène pour une autre tragédie grecque, l'*Agamemnon* d'Eschyle. Cette fois, le roi semblait très désireux de voir Mendelssohn, musicien de grande réputation, possédant admirablement le sens des antiquités classiques, composer la musique destinée à accompagner la représentation de cette tragédie qui devait avoir lieu au théâtre royal. Mais, une fois encore, le compositeur répondit par la négative :

*Je ne pourrais promettre de livrer cette partition... la tâche est au-dessus de mes forces.*

Il ne s'agissait pas seulement d'écrire une musique plus ou moins adaptée aux chœurs du poète grec (ce que tout musicien un peu expérimenté serait capable de faire), mais bien plutôt de couler les chœurs d'Eschyle dans le moule d'une forme musicale, au sens moderne du terme, et d'exprimer par la musique le message du poème dramatique. Le refus opposé par Mendelssohn à toutes ces séduisantes propositions d'écrire de la musique de scène est d'autant plus significatif que précisément dans ce domaine il s'est montré capable d'accomplir un incomparable chef-d'œuvre : sa partition pour *Le Songe d'une nuit d'été*. Mais dans ce cas, le secret d'une aussi extraordinaire réussite résidait dans l'affinité que le compositeur ressentait depuis toujours pour l'œuvre de Shakespeare. Il en avait écrit l'ouverture à l'âge de dix-sept ans !

Au demeurant, l'exemple de Mendelssohn, qui fut sans doute, grâce à sa fortune, le compositeur le plus indépendant de toute l'histoire de la musique, s'explique en grande partie par le fait que ce musicien avait les moyens matériels d'adopter une attitude négative et de refuser toutes les tâches qui ne se trouvaient pas conformes à son goût. Mais en aucune façon cette remarque ne vient contredire le désintéressement du compositeur et son indifférence aux vains honneurs. Après tout, le refus persistant de Mendelssohn aux offres réitérées du roi — refus motivé par des raisons purement artistiques — révélait une singulière indifférence aux honneurs.

Moins heureux que Mendelssohn, d'autres grands compositeurs

qui n'eurent pas la chance de naître riches ont dû organiser leur existence sur un compromis. Pour ceux-là, le travail sur commande est une nécessité économique. Et comme il se trouve que quelques-uns parmi les plus grands artistes furent aussi parmi les plus pauvres, il n'est pas étonnant qu'ils aient non seulement accepté des commandes de toutes sortes, mais encore qu'ils les aient sollicitées. La commande présente en outre une autre utilité : elle offre à l'artiste l'occasion d'éveiller une inspiration latente, s'il se trouve inconsciemment « préparé » à exécuter l'œuvre que, précisément, on lui commande — ce qui fut le cas de Mozart à propos de *Don Juan* et du *Requiem*. Dans certaines circonstances particulières où le compositeur se trouve profondément en accord avec le sujet imposé par la commande et où, en même temps, il demeure entièrement libre dans la manière de l'exécuter, les résultats peuvent quelquefois être éblouissants : la commande qui a servi de tremplin à l'imagination créatrice ne se laisse pas deviner dans l'œuvre définitive. Par contre, il est certaines commandes, comportant des servitudes bien précises, qui peuvent présenter même aux plus grands compositeurs des difficultés insurmontables. Faute d'intérêt, l'imagination la plus féconde rechigne. Ces commandes-là, de l'aveu même des compositeurs, sont très franchement considérées sous leur aspect lucratif.

A la lumière de tous les documents que nous avons cités plus haut, nous constatons que, de toute manière, la commande ne peut en aucun cas se substituer à l'inspiration. Tchaïkovsky écrivait :

*Pour les œuvres sur commande, il faut quelquefois se forger sa propre inspiration.*

Il distinguait entre deux catégories d'œuvres : celles qu'il écrivait de sa propre initiative, à la suite d'un désir subit ou d'un besoin urgent de s'exprimer, et celles qui recevaient leur inspiration de l'extérieur et répondaient à la demande d'un éditeur, d'un interprète ou d'un ami. Mais, dans une lettre à Mme von Meck en date du 6 juillet 1878, Tchaïkovsky se hâte de préciser que la valeur d'une œuvre ne dépend pas de la catégorie à laquelle elle appartient.

*Très souvent, écrit-il, une pièce dont l'origine est tout artificielle se trouve parfaitement réussie alors que des pièces issues de ma propre inspiration donnent des résultats moins heureux, pour diverses raisons accidentelles. Les circonstances qui entourent le compositeur au moment où il écrit son œuvre... jouent un rôle très important.*

Dans le cas d'une œuvre sur commande, le compositeur doit compter principalement sur sa technique pour affronter les difficultés

propres à la commande. C'est la technique qui lui permet de satisfaire aux exigences précises du commanditaire.

Au cours de l'histoire, d'innombrables œuvres sur commande ont été composées qui sont totalement oubliées aujourd'hui, non pas parce qu'elles ont dû leur existence à une circonstance extérieure, mais parce que les compositeurs qui les ont écrites ne possédaient pas l'étincelle de génie créateur qui distingue un Mozart, un Beethoven, un Berlioz de la foule des bons artisans de la musique.

## Chapitre VII

# L'ATELIER

> Je n'ai jamais prétendu appartenir à cette catégorie de gens enviables qui possèdent un studio.
>
> Brahms.

> J'ai été mordu par le démon du luxe.
>
> Wagner.

### Matériaux et outils

Le son est la matière première de la musique. Le compositeur en use comme le peintre fait des couleurs ou le sculpteur du marbre. L'objet musical considéré comme produit fini s'adresse à l'oreille tout comme les arts visuels s'adressent à l'œil. C'est à partir des qualités acoustiques fondamentales des sons que s'exercent tous les artifices techniques dont peut disposer le compositeur. Parmi les caractéristiques fondamentales d'un son, la hauteur et la durée jouent le rôle le plus important, au moins du point de vue historique.

Un phénomène musical apparaît toujours dans deux dimensions : verticale et horizontale. Suivant une coupe horizontale, les sons se présentent dans un certain ordre de succession : l'un après l'autre. Les différences de hauteur entre ces sons peuvent ainsi former un motif, un thème. D'autre part, une construction sonore verticale réunit deux ou plusieurs sons en un son composé. C'est ainsi que se forment les accords, dont la succession organisée constitue l'harmonie.

Entre ces deux aspects fondamentaux de la musique — l'aspect vertical et l'aspect horizontal — tous les modes d'interférence sont possibles. Le compositeur peut, par exemple, construire une musique linéaire de telle manière que seul le facteur horizontal apparaisse comme important, le rôle du facteur vertical demeurant négligeable. Il peut, au contraire, faire en sorte que l'élément harmonique de sa

musique l'emporte de beaucoup sur la ligne horizontale de la mélodie. Il se peut aussi que la technique « horizontale » et la technique « verticale » se mêlent si intimement qu'il en résulte une impression de parfait équilibre.

La musique s'inscrit dans le temps. C'est pourquoi, avec la hauteur, la caractéristique la plus importante d'un son est sa durée. C'est dans la durée que réside le fondement du rythme, c'est-à-dire l'assemblage des sons en considération de leur valeur en durée. L'intensité du son avec ses innombrables degrés entre le *fortissimo* et le *pianissimo* offre encore au compositeur un élément dont il pourra jouer à son gré. Enfin, le dernier caractère du son est la couleur, qu'on appelle aussi le timbre. Il en est de la couleur sonore comme des autres éléments que nous venons d'énumérer : c'est dans une perspective historique qu'il convient de l'étudier pour en bien comprendre la nature et les fonctions.

Sans doute, dans la pratique, les divers éléments cités plus haut, c'est-à-dire la hauteur, la durée, l'intensité et la couleur, ne jouent pas toujours un rôle également important. La mélodie, l'harmonie et le rythme viennent en premier : aucune musique, au sens moderne du terme, ne peut se passer de ces trois éléments. Mais le jeu des intensités — qu'on appelle la dynamique — et celui des couleurs ont peu à peu gagné en importance. Avant la dernière moitié du XVIII^e^ siècle, ils n'intervenaient qu'accidentellement. Les musiciens de l'époque dite baroque, préoccupés essentiellement par des problèmes d'architecture, ne pouvaient se permettre une étude détaillée de la couleur et de la dynamique du matériau sonore. Mais ce qui peut apparaître comme accessoire, voire superflu, dans la perspective d'une école et d'un style déterminé peut très bien, au regard d'une autre école, apparaître d'une importance majeure. Par exemple, si nous étudions la composition des orchestres de la première moitié du XVII^e^ siècle, nous constatons l'existence d'ensembles formés d'instruments disparates, ce qui nous apporte la preuve que le musicien de la Renaissance avait peu — ou point — de souci de la sonorité orchestrale proprement dite. Il a fallu trois cents ans pour développer graduellement une sensibilité à la couleur instrumentale donnant naissance à des styles musicaux dans lesquels les timbres ont une importance prédominante.

Quels que soient l'époque et le style envisagés, le matériau sur lequel travaille le musicien joue un rôle essentiellement différent du

matériau qui se trouve entre les mains des autres artistes. Le peintre peint un sujet et il applique le matériau que constituent ses couleurs en vue de former une certaine image : un paysage, un portrait, une nature morte. Le sculpteur, lui aussi, à partir d'une certaine matière, plâtre, marbre ou bronze, forme un certain objet : un buste, une statue ou un groupe. Mais le compositeur, lui, n'a pas de sujet concret qui puisse se comparer à ceux du peintre ou du musicien. Son œuvre, pur jeu de sensations sonores, reste toujours relativement abstraite : même si un sujet littéraire apparaît à travers le texte d'une œuvre vocale, ou s'il est suggéré par l'argument d'une œuvre « à programme », le compositeur ne peut jamais représenter son objet de la même manière que le peintre ou le sculpteur. La représentation musicale d'un sujet ne peut se faire que de manière indirecte. Ce sont les sons, et eux seuls, qui sont les véhicules directs de tout le contenu de la pensée musicale. De là l'importance capitale des propriétés des sons aux yeux du musicien.

Comme n'importe quel autre artiste, le compositeur, dans son atelier, se sert d'outils : plumes et crayons, carnets, cahiers, papier réglé, métronome (depuis que Maelzel l'a inventé), et certains instruments de musique qui facilitent le travail de composition, parmi lesquels il nous faut citer en premier lieu le piano. Sur le clavier, le compositeur peut expérimenter ses découvertes, contrôler ses harmonies et ses dessins contrapuntiques. Le pupitre du piano permet d'écrire commodément, de noter sans retard ce que l'on vient d'essayer sur le clavier. Aussi, pour beaucoup de compositeurs, le piano joue-t-il le rôle d'une véritable table de travail.

Mais les instruments à clavier, anciens et modernes, ont prouvé qu'ils étaient plus que de simples accessoires assistant le compositeur dans son travail. Certains parmi les grands compositeurs furent également de grands pianistes ou de grands organistes, de fabuleux exécutants qui passaient des heures en proie à l'inspiration en tête à tête avec leur instrument favori. Bach, Haendel, César Franck et Bruckner à l'orgue, Haydn, Mozart et Couperin sur le clavecin, Beethoven, Schumann, Brahms, Chopin et Liszt sur le piano, furent célèbres par leurs improvisations. Un grand nombre de leurs compositions parmi les plus élaborées ont eu ces improvisations pour origine.

Le choix de l'instrument favori d'un compositeur est souvent révélateur de sa personnalité artistique. Nous savons par exemple

que Liszt avait un grand piano à queue, qu'il changeait chaque année. C'était bien l'instrument qui convenait aux grandioses chevauchées chromatiques du compositeur : quel contraste avec le petit Pleyel droit qui était le piano de Chopin ! Mais aussi, quelle différence de nature entre ces deux artistes ! Le piano droit de Chopin est à l'image de l'œuvre de ce musicien de l'intimité.

Le style sévère, puissant et presque orchestral des dernières sonates pour piano de Beethoven est indiscutablement lié à un instrument déterminé : un grand piano à queue offert par un admirateur londonien, Thomas Broadwood, le 27 décembre 1817. Le maître se trouvait alors à Vienne. Nous possédons la lettre de remerciement qu'il écrivit dans son français approximatif.

*A Monsieur Thomas Broadvood à Londres (en Angleterre).*

*Mon très cher Ami Broadvood,*

*Jamais je n'éprouvais pas un plus grand Plaisir de ce que me causa votre Annonce de l'arrivée de Cette Piano, avec qui vous m'honores de m'en faire présent ; je regarderai Come un Autel, ou je déposerai les plus belles offrandes de mon Esprit au divine Apollon. Aussitôt Come, je recevrai votre Excellent instrument, je vous enverrai d'en abord les Fruits de l'inspiration des premiers moments, que j'y passerai, pur vous servir d'un Souvenir de moi à vous mon très cher B., et je souhaits ce que, qu'ils soient dignes de votre instrument...*

Il ne faudrait pas croire que seuls les compositeurs qui se doublaient de pianistes virtuoses étaient capables d'apprécier l'aide inestimable que peut apporter un piano. Nous savons, par exemple, que Richard Wagner, qui n'était rien moins qu'un pianiste, était totalement sous la dépendance de l'aide que pouvait lui apporter son instrument. Il était véritablement obsédé par la sonorité de son piano favori : un Érard fabriqué en France. Cet instrument suivit le musicien errant dans tous ses voyages, et passa les Alpes plusieurs fois pour aller des rivages d'Italie aux vallées de la Suisse.

## L'oreille intérieure

Certains grands maîtres n'ont jamais eu recours au truchement d'un piano ou de tout autre instrument pour composer. Il se trouve qu'ils ont une remarquable aptitude à concevoir mentalement tout l'échafaudage d'une partition complète et n'éprouvent nul besoin de contrôler leur musique par l'oreille.

Forkel retrace les différents stades par lesquels Bach dut passer avant d'acquérir sa prodigieuse science de la composition indépendante de tout instrument.

*Les premiers essais de Bach dans le métier de compositeur furent, comme tous les premiers essais, imparfaits. Privé des conseils qui lui auraient permis de progresser méthodiquement, il fut obligé, comme tous ceux qui, comme lui, se sont engagés dans cette difficile carrière sans le secours d'un guide, de commencer par faire de son mieux. Parcourir le clavier de haut en bas et de bas en haut, utiliser au maximum les cinq doigts de chacune des deux mains jusqu'au moment où, par chance, ils trouvent un accord pour se reposer : voilà des traits communs auxquels se reconnaissent tous les débutants. Voilà aussi pourquoi on peut leur appliquer l'épithète de « compositeurs-du-bout-des-doigts » (ou « chevaliers du clavier », comme Bach lui-même les appelait à l'époque de sa maturité), c'est-à-dire qu'ils doivent d'abord laisser leurs doigts jouer ce qu'ils ont à écrire ensuite, au lieu d'écrire d'abord ce que leurs doigts auront à jouer. Mais Bach ne suivit pas longtemps cette voie. Il commença vite à comprendre que ces éternelles chevauchées sur le clavier ne conduisaient nulle part. Il comprit qu'il fallait un ordre, un lien, un équilibre dans la pensée, et que, pour atteindre un tel but, une sorte de guide était nécessaire.*

Constance Mozart, avec sa naïveté coutumière, insiste sur le fait que son mari

*ne composait jamais au piano, mais écrivait sa musique comme il écrivait des lettres et n'exécutait jamais un mouvement avant d'avoir fini de l'écrire.*

Nous savons, d'après d'autres témoignages, que Mozart n'était pas tributaire d'un piano : son imagination lui représentait l'œuvre à écrire clairement et distinctement dans tous les détails. Mais il est plus que douteux que Mozart ne se soit effectivement jamais servi du piano au cours d'un travail de composition. Dans une lettre à son père, datée du 1er août 1781, il insiste sur le besoin qu'il éprouve de disposer d'un instrument :

*... la pièce où je vais travailler est maintenant prête. Je vais à présent sortir pour louer un piano, car aussi longtemps qu'il n'y aura pas un piano dans ma chambre je ne pourrai l'habiter, car j'ai énormément de musique à composer et je ne dois pas perdre une minute.*

Si les affirmations de Constance sont exactes, comment expliquer la contradiction ? Mozart était exercé dès son plus jeune âge à jouer du piano comme un virtuose; c'était un pianiste professionnel qui pouvait difficilement demeurer longtemps sans avoir un piano à sa disposition. Il avait pour habitude d'improviser et de n'écrire que longtemps plus tard le résultat de ses improvisations sur le clavier. Mais tout ceci n'implique pas nécessairement que Mozart n'ait pas préféré travailler « de mémoire ». En un sens, on peut dire que Mozart

était constamment en train de composer. Chez lui il n'existait pas de frontières bien définies entre les heures de travail et les heures de loisir. Sa belle-sœur, Sophie Haibel, nous le montre occupé à composer pendant les repas. De même, lorsqu'il joue aux quilles ou au billard, Mozart continue de composer. Nous savons aussi que même entre les mains de son barbier, il arrivait à Mozart de se ruer soudain sur le piano pour esquisser un trait qu'il avait en tête. Si le compositeur dans ses lettres peut laisser supposer qu'un piano lui est, dans une certaine mesure, nécessaire, cela signifie simplement qu'il éprouvait le besoin d'en avoir un sous la main pour se livrer à l'improvisation sous l'inspiration du moment, mais cela ne signifie pas qu'il en ait usé constamment pour composer.

Czerny rapporte que Beethoven avait le plus souvent besoin d'un piano pour composer. A cet égard, le maître était d'un avis contraire en ce qui concernait les autres. Dans une lettre au pianiste et compositeur anglais Philip Potter, datant de 1817, il l'adjure

*de ne jamais s'installer pour composer dans une pièce où se trouve un piano, pour éviter la tentation de consulter l'instrument.*

Et à son élève l'archiduc Rudolph, Beethoven écrit cinq ans plus tard (le 1er juillet 1823) :

*Puisse votre Altesse impériale continuer la pratique de cet exercice qui consiste à composer de brèves esquisses au piano. Cet exercice requiert la présence d'une petite table près du clavier. Grâce à lui, non seulement l'imagination se trouve fortifiée, mais c'est aussi de cette manière qu'on apprend à noter immédiatement l'idée la plus fugitive.*

Et Beethoven ajoute :

*Mais il est également nécessaire d'écrire sans piano.*

Nous pouvons deviner les raisons de l'apparente contradiction entre ses deux lettres : il est probable que Beethoven appréciait différemment les aptitudes mentales de ses deux correspondants.

Schumann a composé au piano jusque vers 1843. A partir de cette date, il se libéra progressivement de cette méthode. Il conseille à sa femme, pour ses propres compositions, de ne pas faire confiance au clavier, mais bien plutôt de fixer ses idées musicales aussi clairement que possible sur le papier. Dans ses *Musikalische Haus- und Lebensregeln* qui contiennent plus d'une réflexion profonde issue de l'expérience pratique, il suggère la méthode suivante :

*Quand vous commencez à composer, arrangez tout dans votre tête. Les doigts doivent faire ce que veut la tête, et non l'inverse. Si le ciel vous a doté d'une imagination fertile, vous*

*passerez des heures merveilleuses au piano, réellement possédé, essayant d'exprimer toute votre âme dans les harmonies. Ce sont là les plus heureux moments de la jeunesse. Mais prenez garde de vous abandonner trop souvent à votre facilité qui vous entraînera à gaspiller de l'énergie et du temps pour des fantômes. Vous ne pouvez acquérir la maîtrise de la forme, la solidité d'une claire architecture, que par l'écriture. C'est pourquoi il faut écrire plus qu'improviser.*

Telle était, du moins, l'opinion de Schumann dans sa maturité. C'est dans cet esprit qu'il écrivit au pianiste compositeur Alexander Dreyschock pour le persuader de ne pas composer au piano, mais de procéder à partir d'une construction purement mentale. Cette aptitude à composer d'une manière absolument indépendante de l'instrument est selon Schumann « le signe d'un œil musical intérieur ».

Par analogie avec « l'œil musical intérieur » de Schumann, Weber parle d'une « oreille spirituelle ». C'est que Weber, qui fut, comme Schumann, un brillant pianiste, ne considère pas son instrument comme un moyen au service de l'imagination créatrice. Au contraire, il adopte à cet égard une attitude catégorique en interdisant le piano comme auxiliaire du compositeur :

*Le compositeur qui en tire sa matière musicale est presque toujours un esprit pauvre de naissance et enclin à la vulgarité. Ces mains elles-mêmes, avec leurs damnés doigts à piano, avec leur éternelle virtuosité mécanique, acquièrent finalement une sorte d'indépendance et comme une intelligence obstinée. Elles ne sont que les tyrans et les dictateurs du génie créateur... Combien différente est la méthode du compositeur dont l'oreille intérieure est le seul juge des inventions musicales ! Cette oreille spirituelle embrasse et domine avec une facilité merveilleuse les formes sonores. C'est un secret divin inconcevable pour le profane.*

A la lumière de ces exemples, nous comprenons comment l'imagination du compositeur peut travailler sans le secours d'une perception sonore véritable. Libérée de toutes les influences extérieures que peut impliquer la collaboration d'un instrument, indépendante de toute considération pratique de technique d'exécution, l'imagination règne dans l'absolu.

*J'aime la compagnie des instruments de musique et, si j'étais assez riche, j'aurais toujours autour de moi quand je travaille un piano à queue, deux ou trois harpes, des sax horns et une collection de Stradivari, violoncelles et violons.*

Ce vœu de Berlioz aurait bien pu être exprimé par d'autres compositeurs, encore que leur choix d'instruments puisse être quelque peu différent et moins extravagant. Certains grands maîtres ont possédé et pratiqué des instruments autres que le piano. Mais s'il est vrai

qu'ils ne s'en servaient probablement pas pour composer, nous devons admettre que la connaissance approfondie de n'importe quel instrument est, de toute évidence, du plus haut intérêt pour le compositeur.

Bach, modeste cantor à Saint-Thomas, possédait un nombre incroyable d'instruments. Il semble que ce fut là le seul luxe que se soit permis cet homme humble et pauvre. La liste de ces instruments ne comporte pas moins de cinq clavecins, une petite épinette, un luth, une viole de gambe, plusieurs violons, des altos, des violoncelles : il y avait là de quoi former tout un orchestre de chambre. Le fait est d'ailleurs attesté par une lettre de Bach datée du 28 octobre 1730 et adressée à Georg Erdmann, ministre résident de l'empereur de Russie à Dantzig. Bach y affirme que ses enfants

*sont tous nés musiciens, et je puis vous assurer que je suis en mesure de former un ensemble, aussi bien vocal qu'instrumental, à l'intérieur de ma propre famille, surtout depuis que ma femme actuelle chante d'une jolie voix claire de soprano et que ma fille aînée se joint à l'ensemble de façon satisfaisante.*

Souvent l'encre était à peine sèche lorsque les membres de la famille et les élèves de Bach se réunissaient pour déchiffrer telle nouvelle œuvre du maître en séances de musique de chambre instituées pour leur propre plaisir. Certaines œuvres instrumentales du maître ont eu pour origine ce milieu à la fois musical et familial, de même que la plus grande partie de sa grande musique vocale est née sans prétentions des exigences quotidiennes et hebdomadaires de sa charge de cantor à Saint-Thomas.

### Le décor quotidien

L'aspect de l'atelier dans lequel travaille le compositeur peut varier à l'infini, à l'image de l'infinie diversité de la nature humaine, mais il porte aussi témoignage de l'état de fortune de l'occupant, et, à ce titre, admet tous les degrés, du plus complet dénuement au luxe le plus somptueux. Le plus souvent peut-on seulement parler d' « atelier » pour désigner les quatre murs entre lesquels certains grands compositeurs ont composé leurs œuvres ?

Si le confort et la sécurité étaient des conditions nécessaires au travail, Mozart n'aurait pu écrire une seule note. Durant les quelques années qu'il lui fut donné de vivre avec Constance, il mena une existence de bohème, déménageant sans cesse, allant de meublé en

hôtel, tantôt installé chez lui, tantôt hébergé chez un ami, tantôt en pleine ville, tantôt à la campagne. En somme, il n'était chez lui nulle part si ce n'était dans son art. Les logements dont le loyer était à la portée de sa bourse étaient confinés et à tout prendre trop étroits pour abriter une famille avec des enfants. Quand nous apprenons avec quelles difficultés Mozart était aux prises, nous nous demandons par quel miracle il a pu seulement composer la moindre chose.

*Au-dessus de nous habite un violoniste, écrit-il, un autre habite au-dessous, à la porte à côté c'est un professeur de chant qui donne des leçons, et dans un autre appartement, c'est un hautboïste. C'est gai pour composer.*

Schubert, tout comme Mozart, n'a jamais pu se libérer des soucis matériels, en dépit d'un immense labeur. Il vivait et travaillait le plus souvent dans un petit « cabinet » (c'est ainsi que les Viennois nomment une pièce qui ne possède qu'une seule fenêtre) contenant tout juste un lit qui devait servir également d'écritoire. Il était exceptionnel qu'il pût disposer, en plus, d'une table, d'un tapis ou d'un fauteuil. Ses amis le trouvaient quelquefois le matin dormant profondément, avec des manuscrits fraîchement composés jonchant le lit, et encore sur son nez ses lunettes de myope. Lorsqu'il eut besoin d'un piano pour se jouer à lui-même le *Roi des Aulnes*, il dut courir chez des amis qui, dans un couvent voisin, possédaient un piano. Rarement ce musicien, qui a écrit pour le piano quelques-unes des plus belles pages de toute la musique, eut un piano à sa disposition et seulement à la période la plus prospère de sa vie. Il est vrai qu'il n'avait quelquefois même pas le matériel nécessaire pour écrire : il lui arrivait de manquer de papier. L'imagination débordante de ce pauvre instituteur nécessiteux transformait irrésistiblement en manuscrit tous les objets sur lesquels il était possible d'écrire à l'encre ou au crayon — jusqu'aux manchettes d'une chemise hors d'usage !

Beethoven, qui vécut à Vienne comme Mozart et Schubert, eut des logis beaucoup plus confortables que ces derniers. Comme Mozart, il changeait souvent de résidence. Quelquefois, mécontent du logement qu'il occupait, il en louait deux ou trois autres supplémentaires. Il lui arriva même — aussi incroyable que cela puisse paraître — d'en louer un quatrième en même temps. Les conditions qu'un appartement devait remplir pour lui plaire étaient en effet très particulières. Notamment, une des choses les plus importantes à ses yeux était la proximité de la nature : il exigeait au moins la vue sur les bois qui avoisinaient la ville. Pour le compositeur de la

*Pastorale*, ce n'était pas là un simple caprice : il en avait véritablement besoin pour travailler. Il y avait en particulier un paysage que Beethoven aimait beaucoup : au nord de la ville, les contreforts des Alpes tombant à pic au-dessus de la vallée du Danube. Plus au sud, la rivière coule à travers les vertes prairies du Prater avec ses vastes étendues de nature sauvage admirablement romantique. Ces deux paysages étaient visibles de certaines maisons de la vieille ville, c'est pourquoi Beethoven alla s'installer dans une chambre d'une vaste demeure appartenant au baron Pasqualati. C'est alors que se situe une anecdote qui nous est rapportée par Gerhardt von Breuning, fils de Moritz von Breuning qui fut l'ami d'enfance de Beethoven :

*Beethoven habitait au troisième étage, et il avait vue sur le « Glacis » — c'est le nom d'un très beau parc naturel à Vienne — et de l'autre côté il pouvait voir le Prater. Mais, pour apercevoir le Prater, il fallait pencher la tête à la fenêtre et regarder vers la droite... Comme la maison voisine n'avait que deux étages, il suffisait, pensa Beethoven, de percer une fenêtre à travers le mur de ce côté-là pour transformer la pièce en un véritable belvédère avec vue sur deux façades. Mettant à exécution ce qui lui semblait tout simple, il fit venir un maçon. J'ignore qui s'opposa à l'opération — si ce fut le gérant de l'immeuble ou le propriétaire — mais Beethoven fut furieux et dénonça sa location immédiatement.*

Les conditions de vie vraiment misérables de certains grands compositeurs contrastent avec les exigences extravagantes de certains autres. Chaque siècle nous fournit des exemples d'extrême pauvreté chez les compositeurs, en même temps que des cas plus privilégiés où la sécurité matérielle se trouve assurée par un emploi régulier à l'église ou à la Cour. Des musiciens comme Purcell, Byrd, Palestrina, Lassus, Lulli, Haendel et Haydn eurent une existence plus que confortable.

Au cours du XIXe siècle, on trouve de nombreux exemples de compositeurs ayant réussi à s'assurer une large aisance en demeurant des artistes libres et indépendants, et dispensés de toutes les servitudes qu'impose nécessairement le mécénat d'un prince ou d'un évêque. Tel fut l'heureux sort de la plupart des musiciens de théâtre. Leurs revenus leur permettaient de posséder des propriétés idylliques à la campagne ou au bord de la mer, véritables asiles où leur esprit pouvait échapper à la fièvre des grandes cités et se concentrer dans la paix et la solitude. La liste de ces musiciens à succès comprend par exemple Auber, Spontini, Rossini, Meyerbeer, Sullivan, Offenbach et Puccini, qui possédait au bord de la Méditerranée une villa avec une tour où il pouvait s'isoler complètement et composer en paix.

## Le superflu et le nécessaire

Les artistes cherchent en général à stimuler leur activité créatrice par les moyens les plus divers. Bien entendu, le décor quotidien joue à cet égard un rôle important. Le cas de Wagner nous en fournit une illustration saisissante :

*J'ai été mordu par le démon du luxe et j'ai décoré ma maison aussi agréablement que possible. Si je dois me jeter dans les flots de l'imagination pour me réaliser pleinement dans un monde fantastique, il faut, du moins, que mon imagination reçoive quelque assistance et se trouve, en quelque sorte, soulevée. Je ne puis coucher sur la paille et je ne puis me satisfaire de mauvais vin...*

Mais l'homme qui avait connu les privations, l'exil et la pauvreté, connaissait aussi le moyen de se servir de la fortune des autres pour payer un luxe qu'il proclamait indispensable à l'accomplissement de son œuvre. Dans une lettre à Liszt du 8 mai 1857, Wagner décrit sa résidence de Suisse et en rend grâce à ses bienfaiteurs :

*La pièce où je travaille est meublée avec le pédantisme et le confort élégant que vous connaissez bien. Ma table est placée devant une large fenêtre d'où se découvre une vue splendide sur le lac et sur les Alpes ; le silence et la tranquillité règnent ici. Ainsi que vous le voyez, j'ai enfin gagné une agréable retraite, et quand je pense combien j'ai langui après cela, et combien longtemps, je me sens obligé de considérer cet excellent Wesendonck comme l'un de mes plus grands bienfaiteurs.*

Une ambiance hautement romantique était une nécessité pour ce compositeur de drames musicaux romantiques. Le décor de la pièce où il travaillait devait produire l'illusion, créer un monde de rêve permettant au poète de vivre dans la compagnie de ses dieux et de ses démons, les vierges du Rhin, les Amazones, les dragons et les cygnes. La nature l'avait doté non seulement du génie d'inventer ses fantastiques drames musicaux, mais encore du talent de créer autour de lui des décors particuliers dans lesquels les fantômes de son imagination pouvaient être tirés de son subconscient pour s'intégrer dans l'œuvre d'art.

Les rapports entre le compositeur Wagner et les productions de son art sont celles d'un expert jardinier avec les plantes rares qu'il élève en serre chaude. Il faut réunir des conditions très particulières pour faire pousser des orchidées; il faut beaucoup de soins avisés et de tendres attentions pour en obtenir des fleurs. De même que la tâche du jardinier s'arrête au moment où la plante s'épanouit, de même Wagner, une fois que l'œuvre était née, n'avait plus besoin

de décor somptueux pour exciter son imagination... A moins qu'il ne cherche à se tromper lui-même lorsqu'il écrit au milieu des angoisses de la composition de *Tristan* :

*Une fois que j'aurai terminé mon travail, la principale raison d'occuper cet appartement disparaîtra. A Paris je me cacherai modestement dans une chambre meublée et je supporterai cette torture. Seulement, lorsque je pense à la naissance de mes enfants, je cherche pour eux un riche et noble berceau.*

Luxe à Venise, frugalité à Paris ! Wagner considérait après réflexion que c'était en tant qu'artiste créateur qu'il avait besoin de raffinements matériels, et non en tant qu'être humain. Il tirait un trait entre les périodes d'activité créatrice et les périodes d'inactivité. De toutes manières, qu'il fût en exil ou dans sa patrie, il trouvait toujours le moyen de travailler dans des ateliers garnis de tapis et de tentures — et même parfumés, car tel était son goût.

Cette passion du luxe atteignit son suprême degré au cours des années que le compositeur passa à Munich, à tel point qu'il devint la cible de toute une clique hostile et jalouse composée d'artistes, de courtisans et de journalistes. Ils n'avaient pas la même conception que Wagner du superflu et du nécessaire. Voici, par exemple, de quelle manière satirique ils racontaient la matinée de Richard Wagner :

*Un valet entre avec une collection de robes de chambre de soie afin que le maître puisse choisir celle qui est le mieux appropriée à la composition du jour. Une robe de chambre bleu-violet, avec des broderies jaunes, est choisie pour inspirer le grand air du géant Fafner. On court chercher des poissons rouges dans les bassins pour faciliter la composition de musique aquatique. Des tapis persans ou indous, des camélias, des azalées et des œillets pris dans le jardin du roi, voilà des instruments indispensables au génie de Wagner.*

Il y a sans doute du vrai dans ces exagérations satiriques. Mais comment pourrait-on mesurer les besoins d'un génie d'après la banale envie de détracteurs aussi mesquins ? Wagner déclarait : « Je ne peux pas vivre comme un chien. » Sans doute, lorsque Wagner réussissait à éviter la vie de chien, le salon du compositeur, ses robes de chambre, ses fleurs et ses poissons d'ornement coûtaient à son jeune admirateur, le roi Louis II de Bavière, d'assez jolies sommes. Mais quelques milliers de thalers étaient-ils donc un trop grand prix pour payer les instruments et les accessoires nécessaires à la création d'une bagatelle comme *Parsifal* ?

S'il est vrai que l'aspect d'une chambre trahit toujours de quelque manière la personnalité de son occupant, quelle saisissante différence

apparaît entre les personnalités de ces deux antagonistes que sont Wagner et Brahms ! En opposition avec la luxueuse villa munichoise et le splendide jardin de Wagner, la porte du petit appartement viennois de Brahms ouvre sur un monde tout différent. Il règne chez Brahms une paisible atmosphère de bourgeois sans prétentions, dans le confort modeste d'un universitaire. Point de luxe. Par une porte vitrée on pénètre dans une grande pièce simplement meublée, avec un piano et un petit bureau. Au-dessus de son lit, Brahms a accroché un portrait de Bach; sur son bureau il a placé les portraits en médaillon de Clara et Robert Schumann, avec une dédicace.

Tous les éléments de cette chambre sont orientés vers un même but : écrire de la musique. Le mobilier est fonctionnel. Brahms aimait à écrire debout, c'est pourquoi un volumineux *Stehpult* (pupitre) occupe une place importante. Au-dessus du pupitre est placée une lampe qui donnait la lumière la plus moderne possible à l'époque : la lumière électrique ! Brahms s'amusait beaucoup à montrer à ses visiteurs cette étonnante boule qui s'allumait en tournant un bouton. Il se considérait fièrement comme un pionnier de l'électricité. C'était l'idée qu'il se faisait du confort : une bonne lumière pour étudier ses partitions et un fauteuil pour se reposer en fumant un cigare. Derrière le pupitre se trouvait une excellente bibliothèque classique qu'il consultait très souvent, ce qui était assez naturel pour un compositeur dont l'art était si profondément enraciné dans le passé. C'est plus d'un demi-millénaire de musique qui revit dans son œuvre. Le style médiéval, le baroque et le classique sont autant de sources pour sa musique. Ce n'est pas par hasard que les grands traités théoriques du XVIII^e siècle, ceux de J. J. Fux, de Forkel et de Mattheson, ont occupé la première place dans sa bibliothèque, et nous savons qu'il gardait comme un trésor les manuscrits de chefs-d'œuvre classique, comme, par exemple, celui de la *Symphonie en* Sol *mineur* de Mozart. Brahms, qui faisait un grand usage de sa bibliothèque, se muait en une sorte d'historien créateur : avec de vieilles pierres il construisait un art vivant.

Près de la fenêtre se trouvait un piano. Par la fenêtre, Brahms aimait à considérer la vieille Karls-Kirche, cette magnifique église dont l'allure gracieuse dément presque les proportions monumentales, et dont les vastes piliers évoquent les puissants accords qui ouvrent le finale de sa *Quatrième Symphonie.*

Voici donc quel était l' « atelier » de Brahms, un atelier parfai-

tement à l'image de l'artiste qui y travaillait. C'était en effet un atelier : personne ne se serait hasardé à nommer cette pièce un « studio » ! Brahms écrivit un jour à Clara Schumann :

*Mon studio ! Juste ciel ! Je n'ai jamais prétendu appartenir à cette enviable catégorie d'individus qui possèdent un studio !*

Cette déclaration émane d'un homme qui, en tant que compositeur, est déjà parvenu au sommet de sa réputation et qui aurait eu les moyens de vivre dans le luxe s'il en avait éprouvé le besoin. Quel contraste avec Wagner !

## Le besoin de paix

Quelle que soit la nature des besoins, des goûts et des habitudes des différents compositeurs, quelle que soit la manière dont ils conçoivent idéalement leur « atelier », il est une condition qu'ils recherchent tous — quelquefois désespérément : la tranquillité.

D'innombrables témoignages nous relatent la lutte menée par les compositeurs contre leur grand ennemi : le bruit. Souvent leur situation nous apparaît comme véritablement pathétique. Une oreille hypersensible fait d'eux les victimes impuissantes du vacarme des grandes cités dans lesquelles leur profession les condamne à vivre. Trop souvent les tentations d'échapper à cet enfer se soldent par des échecs. Schumann « sort de la poële à frire pour tomber dans le feu » lorsqu'en 1852 il essaye de fuir le bruit d'un certain quartier de Düsseldorf. Malheureusement sa nouvelle résidence était on ne peut plus mal choisie : d'un côté habitait « une famille anglaise dont les enfants jouaient du piano toute la journée, en dépit de nombreuses plaintes déposées par les voisins », et de l'autre côté se dressait un immeuble en construction qui retentissait du matin au soir de coups de marteau et de scie. La rue elle-même était livrée à l'activité bruyante des paveurs. Finalement, lorsqu'au prix d'importants sacrifices financiers Schumann résilia sa location, il était, au dire de Clara, « une épave à bout de nerfs ».

Wagner, lui aussi, atteignit quelquefois à ce stade d'irritabilité pathologique. Alors qu'il travaillait au premier acte de *Siegfried*, il emménagea, plein d'espoir, dans un nouvel appartement :

*J'attends beaucoup de mon nouvel appartement, écrit-il. Dans le précédent, j'avais à me défendre contre cinq pianos et une flûte. J'étais au bord de la folie.*

Aussi est-il reconnaissant à ceux qui peuvent le délivrer de cette torture de l'oreille :

*Vrenali est véritablement mon ange gardien. Elle fait tout son possible pour éliminer de l'immeuble des locataires bruyants. Aucun enfant n'est admis à l'étage. Joseph a capitonné avec un matelas la porte qui communique avec la pièce voisine (Lucerne, 1958).*

Brahms, aux prises avec ceux qu'il nomme les « bêtes à piano », a recours, en fin de compte, à une solution avisée mais coûteuse qui lui permet d'échapper, au moins pendant l'été, au fléau d'un voisinage importun. Il loue à la campagne une maison tout entière, dont il n'occupe que deux pièces. Les autres pièces demeurant vides, il peut ainsi, dans le calme complet, se consacrer à la composition.

Il faut dire que le besoin vital de paix qui est ressenti par tous les compositeurs dépasse de beaucoup la simple absence de bruit extérieur. La paix intérieure est également nécessaire, au moins à un certain stade de la composition que nous appellerons le stade de synthèse. Même si la musique a été inspirée par une expérience violente, il vient un moment où l'élaboration de la partition requiert la sérénité de l'esprit. Dans une lettre du 24 novembre 1780, Mozart écrit à son père :

*S'il vous plaît, ne m'envoyez plus de lettres mélancoliques, car j'ai réellement besoin en ce moment d'être de bonne humeur, d'avoir la tête claire et du goût au travail, et cela est impossible quand on a le cœur triste.*

## Le triomphe de l'esprit

Ce besoin de paix extérieure et intérieure est peut-être le seul caractère général qui émerge de l'étude que nous avons faite des conditions de travail des grands compositeurs. En dehors de ce facteur, il serait difficile de trouver, entre toutes les méthodes pratiquées, un commun dénominateur.

Pour un certain type d'artiste, un décor favorable à l'inspiration est une nécessité absolue. Les compositeurs de ce type sont incapables de surmonter les obstacles et les tracas que la vie oppose à l'accomplissement de leur œuvre. Mais dans d'autres cas il semble que le génie se trouve comme isolé des remous de l'existence et peut s'accommoder des conditions extérieures de travail les plus défavorables. A ce type appartiennent quelques-uns des plus grands

maîtres à qui le sort a refusé la plus élémentaire sécurité matérielle. La description de leur misérable logis n'est qu'un témoignage à charge contre une société qui a permis l'injustice d'infliger une telle pauvreté à ceux qui ont enrichi le monde de trésors sans commune mesure avec tous les biens matériels. On ne peut imaginer, évidemment, quelle autre œuvre ils auraient pu produire dans des conditions meilleures, sans sortir du domaine des hypothèses. Pourtant nous avons d'irréfutables déclarations de grands artistes se plaignant du tort causé à leur œuvre par des conditions de vie misérables.

Mais quelquefois l'artiste, incapable d'obtenir pour lui-même le sort qu'il désire pour son œuvre, reçoit du destin, en compensation, le don de construire le plus élevé des refuges : une tour d'ivoire. Dans le splendide isolement spirituel de son art, il est hors d'atteinte : les misères de la vie ne peuvent le toucher. Cet isolement intérieur est la seule explication justifiant l'existence de certaines musiques merveilleusement sereines qui furent écrites dans les conditions matérielles les plus douloureuses. Des chefs-d'œuvre sublimes ont vu le jour dans des taudis comme dans des palais. Si une revue des différents « ateliers » où travaillèrent les grands musiciens prouve quelque chose, c'est la constatation consolante du fait qu'un homme de génie peut créer une œuvre en dépit des cruautés de la condition terrestre, fournissant une glorieuse illustration du triomphe de l'esprit.

Chapitre VIII

# L'ESCLAVAGE DE LA THÉORIE

Tournons-nous vers les anciens, ce sera un progrès.

Verdi.

## Souveraineté de la technique

Les voies de la création artistique cheminent entre deux extrêmes : l'exubérance désordonnée des émotions, d'une part, et le calcul rationnel et froid, d'autre part. En d'autres termes, elles oscillent entre l'inspiration pure et la technique pure.

Le second stade du processus de création artistique est essentiellement celui de la technique; c'est grâce à la technique, en effet, que l'idée initiale est élaborée, que la forme est développée et que les divers éléments de l'édifice sont réunis.

Alors que l'inspiration jaillit du subconscient, la technique, elle, est consciente. Elle est cette partie de l'art qui peut s'enseigner et s'apprendre. Au cours de l'histoire de la musique, suivant les époques et suivant les styles, l'accent est mis tantôt sur l'un tantôt sur l'autre de ces deux facteurs essentiels de la création. L'importance du rôle dévolu à l'inspiration ou à la technique est également diversement appréciée selon les compositeurs naturellement orientés vers l'un ou l'autre pôle.
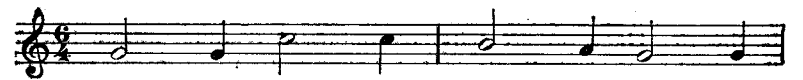
En général on peut affirmer qu'au cours des différentes périodes qui ont précédé le Romantisme du XIX$^{e}$ siècle, la prééminence était très nettement accordée à la technique, voire au simple « métier ». Ainsi, le compositeur, solidement soutenu par une technique apprise, se trouvait entraîné presque de son propre élan. La volonté consciente de l'artiste, ses facultés de logique, ses dons pour l'organisation et l'architecture, ont dominé la composition musicale pendant des siècles.

La technique est alors considérée comme une véritable source créatrice, et le rôle de l'inspiration est réduit au minimum. Le compositeur, véritable artisan de la musique, n'a pas besoin d'un décor

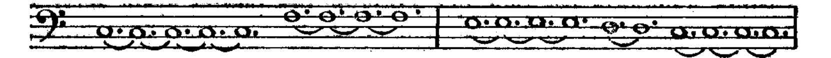
exaltant. Il connaît son métier, il est sûr de lui, et il a dans l'esprit un but clairement défini. Il est, au sens ancien du mot, un maître-ouvrier au travail dans son atelier plutôt qu'un nourrisson des Muses attendant l'inspiration d'une force mystique indépendante de sa volonté. Peu importe d'où lui vient la matière première musicale, ce qui compte c'est de la mettre en œuvre suivant les règles de la théorie musicale. Ce sont elles qui guident le musicien dans tout son travail, le point de départ étant généralement fondé sur une musique existant déjà. Le compositeur empruntait un thème, l'adaptait ou, tout simplement, le copiait. Ce genre de pratique était extrêmement répandu, et il semblait alors tout naturel d'emprunter sa musique à un autre artiste. Il faut bien qu'un jeune arbre soit soutenu par un tuteur tant qu'il n'a pas lui-même assez de force. De même, une musique nouvelle prenait appui sur des compositions plus anciennes. Ce procédé était en dehors de toute idée de plagiat, et il était communément admis.

Prenons un exemple : un compositeur emprunte une mélodie et la transplante dans une de ses propres œuvres. La mélodie devient alors un *cantus firmus* et gouverne ainsi toute la composition de l'œuvre, les autres éléments de la partition n'étant que de nouvelles combinaisons contrapuntiques sur le chant donné. Cette méthode s'appliquait aussi bien à la musique sacrée qu'à la musique profane. Quant au thème du *cantus firmus*, on l'empruntait n'importe où : au chant grégorien ou à une chanson galante. Cette désinvolture dans le choix des thèmes explique que nous pouvons trouver dans une messe solennelle d'audacieuses citations de musique frivole. La frontière entre le sacré et le profane se franchissait facilement.

Cette technique de composition revient fréquemment chez les musiciens du Moyen Age. C'est ainsi que Guillaume Dufay, compositeur de la cour de Bourgogne (1400-1474), utilisa l'air populaire de *L'Homme armé* dans l'une de ses messes. Voici ce thème :



Et le voici, cette fois, « camouflé » en *cantus firmus* dans la messe de Dufay :



Nous pouvons observer entre ces deux exemples une frappante similitude. Le *cantus firmus* de Dufay utilise le thème transposé de *L'Homme armé* en augmentation. Son rythme vif et sautillant a certes disparu, mais le motif mélodique qui consiste en une quarte ascendante suivie d'une descente diatonique a été conservé. On pourrait trouver d'innombrables exemples analogues chez les Français et les Flamands des XVe et XVIe siècles. Souvent, le procédé aboutit à une telle complexité polyphonique qu'il est très difficile d'identifier le thème original sur lequel toute l'architecture musicale a été construite.

La fin du Moyen Age n'a nullement mis fin à cette pratique de la composition sur des thèmes empruntés. Au contraire, la technique médiévale fut encore intensifiée dans un type de composition que nous retrouvons dans la musique religieuse du XVIe siècle sous le nom de *Missa Parodia*. Dans son essence, cette technique consiste à introduire une œuvre tout entière dans l'édifice d'une messe nouvelle. L'ancienne partition qui sert de modèle est réellement recomposée pour faire partie intégrante de la nouvelle.

## INVENTION ET CONSTRUCTION

Sur quelle idéologie se fondait une telle manière de concevoir la composition musicale ?

L'homme du Moyen Age n'était pas libre de penser ni de construire à sa guise. Sa philosophie elle-même, soumise à des règles rigoureuses, était considérée comme une « servante de la religion » — *ancilla religionis*. Tous les arts étaient au service de la catholicité, c'est-à-dire de l'esprit universel de l'Église. La musique étant elle-même au service de la liturgie, la composition devait se soumettre à des formes déterminées. Le musicien, placé sous l'obédience de modèles « préfabriqués », devait travailler selon les règles strictes de la théorie. Dans un art religieux imposant comme unique but à l'expression musicale l'universalité de la foi, il est trop évident que la personnalité du compositeur ne pouvait se faire jour, à tel point que le plus souvent elle restait dans l'anonymat.

Dans la construction d'une messe de cette époque, l'origine des thèmes n'importe pas plus que l'origine des pierres ayant servi à bâtir la cathédrale gothique. Seul le résultat compte. Le compo-

siteur, peu soucieux d'invention thématique, est totalement absorbé par son travail d'élaboration contrapuntique. Son ambition se résume à faire preuve de son talent d'architecte.

C'est la maîtrise du contrepoint qui distingue, à cette époque, le grand compositeur du compositeur médiocre. C'est là que réside l'explication du fait — autrement incompréhensible — que les grands musiciens d'alors aient souvent considéré l'invention mélodique comme un talent sans intérêt. Nous savons qu'Heinrich Schütz répugnait à montrer au monde les mélodies de son cru qui composent ses *Psaumes de David.*

Que l'invention de mélodies ne soit pas considérée comme un critère de la valeur d'un compositeur, voilà qui est déconcertant pour un esprit moderne. N'est-ce pas l'invention d'idées belles et originales qui distingue le véritable artiste du simple homme de métier ? Et n'est-ce pas le don de la mélodie qui est la caractéristique principale du grand compositeur ? Les siècles passés en jugeaient autrement. La haute estime en laquelle est tenue aujourd'hui la pure invention musicale est une tendance relativement récente qui ne remonte guère au-delà du Romantisme.

Le talent d'imaginer des mélodies était considéré dans les siècles précédents comme un don sans importance également partagé par les amateurs et les professionnels. Tout comme le peintre amateur est capable d'employer les jolies couleurs de sa palette avec un certain bonheur, le musicien amateur peut aisément réussir à combiner les notes de manière à former un air agréable. Mais la marque du véritable professionnel est l'aptitude à développer la musique en des formes complexes, la technique de la construction. Et c'est précisément la possession d'une telle technique, grâce à une étude approfondie des principes, qui était le rêve de tout jeune compositeur.

## La science secrète

En 1595, Costanzo Porta, moine franciscain et célèbre professeur de composition, aperçut chez un libraire de Padoue le premier volume d'un ouvrage de Ludovico Zacconi intitulé *Prattica di Musica (La Pratique de la Musique)*. S'adressant à ses élèves, qui l'avaient accompagné dans sa promenade, il s'écria :

*Même pour mille ducats je n'aurais pas livré les secrets que cet homme divulgue dans son livre à n'importe qui !*

Ce que Costanzo Porta voulait dire, c'est que la composition devait rester une science secrète réservée à un petit nombre d'élus. Il se faisait le champion d'un vieil idéal qui considérait la musique comme une technique personnelle, transmise directement de maître à élève. C'est pourquoi lui, Costanzo Porta, musicien d'église profondément enraciné dans une tradition séculaire, il s'indignait à la pensée que Zacconi, prêtre lui-même, avait pu, dans un livre accessible à n'importe quel acheteur, trahir les secrets jalousement gardés d'un art ésotérique.

Mais, avec l'avènement de l'humanisme, l'esprit médiéval considérant le savoir sous l'angle du monopole et du secret fit place à une conception plus large ouvrant à tout homme le droit à l'étude et au savoir. Lorsque cette lumière nouvelle brilla sur les Sciences, les Lettres et les Arts, la musique suivit le mouvement avec empressement. A partir de la Renaissance, de savants ouvrages concernant les principes fondamentaux de la composition musicale paraissent en nombre sans cesse croissant. Certains de ces ouvrages, comme la *Prattica di Musica* de Zacconi, traitaient de toutes les matières relatives à la composition, depuis l'histoire des origines jusqu'à des problèmes de notation, de mesure, de solmisation et de canon, ainsi que des questions pratiques d'instrumentation et d'exécution. D'autres livres se bornent à traiter de la musique d'une manière plus abstraite, et exposent les principes de la composition sans considération de la pratique. Tels sont les traités qu'on rassemble généralement sous le nom de « Théorie de la musique ».

Qu'est exactement cette « théorie », et quelle est sa fonction dans l'atelier du musicien ? La valeur de la science qu'elle renferme doit être considérable, car de grands maîtres lui ont consacré des années de labeur acharné. A toutes les époques, des compositeurs ont fondé toute leur œuvre sur l'étude théorique du phénomène musical.

De toute évidence, la théorie à elle seule ne peut produire une œuvre d'art. A de rares exceptions près, les règles de la théorie ne sont rien d'autre que des généralisations d'exemples empruntés aux chefs-d'œuvre. Le théoricien érige en principe des formules qu'il a découvertes dans des chefs-d'œuvre estimés insurpassables. Ainsi, l'artiste de génie, en produisant son œuvre personnelle, se trouve être, involontairement, le co-auteur de la théorie qui en sera déduite. Palestrina, à notre connaissance, n'a jamais écrit un traité

de contrepoint, et cependant certains théoriciens ont pu tirer de l'analyse de son style polyphonique les éléments du plus grand traité de contrepoint strict qui ait été conçu depuis le Moyen Age.

## La théorie et la pratique

Le plus grand théoricien de la musique au XVI[e] siècle fut Gioseffo Zarlino, dont l'existence extraordinaire commença à Chioggia, le quartier pauvre de Venise. Il survécut à la grande peste qui emporta le Titien en 1577, ainsi que quelques autres grands hommes de l'époque, et, en 1583, il fut élu évêque de sa ville. Sa principale occupation était celle de maître de chapelle et de musicien d'église à la cathédrale Saint-Marc. Cependant, s'il a survécu, ce n'est pas grâce à ses partitions, mais grâce à ses volumineux ouvrages théoriques dont le plus important est *L'Istitutioni Harmoniche* en trois volumes qui furent publiés respectivement en 1558, 1562 et 1573. Zarlino explique lui-même les raisons qui l'ont conduit à entreprendre sa tâche :

> *Le désordre régnait dans la théorie de la musique, ainsi que la confusion ; grâce à un labeur persévérant, et avec l'aide de Dieu, j'espère que l'art musical, depuis si longtemps privé de sa dignité ancienne, sera restauré dans sa majesté, comme l'une des plus nobles et des plus importantes des sciences.*

On jugera de l'importance de la contribution apportée par Zarlino à la technique musicale en considérant le fait que la plupart des théoriciens qui l'avaient précédé se contentaient surtout de disserter sur des matières, somme toute, relativement étrangères à la composition musicale, telles que la théorie des intervalles, celle des modes ecclésiastiques, de la solmisation et de la notation. Parmi les prédécesseurs de Zarlino, citons, toutefois, deux exceptions : le Flamand Johannès Tinctoris et le Suisse Henricus Glareanus. Le premier, qui vivait au XV[e] siècle et fut au service du roi de Naples, fut le premier à étudier les grands maîtres polyphonistes de son temps et ceux des époques précédentes, notamment Okeghem et Busnois, et à faire une analyse de leur style. Quant au second, le Suisse Glareanus (1488-1563), il révéla dans son fameux traité *Dodecachordon*, publié en 1547, une véritable mine de conseils pratiques illustrés par des exemples tirés de Josquin des Prés, Okeghem et Obrecht. Malheureusement, si un étudiant désirait s'imprégner des principes qui se trouvent contenus dans le *Dodecachordon*, il s'apercevrait vite qu'il

a toujours besoin de l'assistance d'un professeur pour compléter et élucider les illustrations théoriques de Glareanus.

Zarlino, lui, est allé plus loin. Sa manière de considérer les lois de la théorie musicale est non seulement historique mais annonciatrice de la grande révolution qui allait consacrer l'abandon des anciens modes et l'avènement de la tonalité. Un jugement infaillible a conduit Zarlino dans le choix de ses exemples : il les prenait dans des œuvres de son maître vénéré, Willaert, et chez d'autres grands compositeurs du passé, tels que Okeghem, Josquin des Prés, Isaac, Pierre de La Rue, Gombert et Cypriano de Rore. Aux yeux de Zarlino, les œuvres de ces musiciens représentaient « le classicisme de forme et d'esprit ». Combien symptomatique est cette épithète de « classique » sous la plume de ce musicien de la Renaissance, à propos des polyphonistes du XV[e] et du XVI[e] siècle ! Pourtant, malgré tout son discernement, Zarlino professait à l'égard de la musique contemporaine des jugements étroits. Ainsi, par exemple, si l'on s'en tient à ses écrits, on ignore l'existence du plus grand compositeur italien vivant à Rome à cette époque : Palestrina.

Néanmoins, l'intérêt des ouvrages de Zarlino est grand, car ils témoignent d'une profonde culture nourrie d'antiquité classique, de mathématiques, d'acoustique, d'histoire, de philosophie et d'esthétique... Et toutes ces connaissances étaient au service d'un seul but : la composition. Voici comment il s'exprime dans *L'Istitutioni Harmoniche* :

*Bien que toute composition, toute polyphonie, et même, à la vérité, toute harmonie soit constituée principalement de consonances, on utilise aussi les dissonances, mais secondairement et « par accident », pour rehausser la beauté de l'œuvre, ou lui apporter une ornementation... Les dissonances, qui ont quelque chose de désagréable à l'oreille lorsqu'elles se présentent seules, peuvent être non seulement supportables mais même agréables lorsqu'elles sont introduites judicieusement et selon les règles. Les dissonances offrent au musicien deux avantages de grande valeur : d'une part une dissonance permet de progresser d'une consonance à une autre, et d'autre part les dissonances augmentent le plaisir produit par les consonances qui les suivent immédiatement, tout comme la lumière est d'autant plus agréable à l'œil qu'elle succède à l'obscurité, et comme quelque chose de sucré paraît d'autant plus doux qu'il fait suite à quelque chose d'amer. L'expérience nous montre que l'oreille choquée par une dissonance trouve d'autant plus agréable et belle la consonance qui suit immédiatement. Pour cette raison, les musiciens du temps passé étaient d'avis qu'ils devaient user dans leurs compositions non seulement des consonances parfaites et imparfaites, mais aussi des dissonances. Ils avaient compris que la beauté desdites compositions serait rehaussée par l'usage de ces dernières (les dissonances). Les compositions qui sont faites seulement de consonances peuvent elles-mêmes très bien sonner et produire un bel effet, mais il y a en elles quelque chose d'imparfait, tant du point de vue mélodique que du point de vue harmonique, en ce que le*

*charme particulier qui peut être tiré des contrastes leur fait défaut. Et bien que j'aie dit qu'on doive user en majeure partie des consonances, et que les dissonances ne devraient être employées qu'à titre secondaire et accidentel, il ne faudrait pas croire que ces dernières peuvent être employées sans règle ni méthode, sinon la confusion en résulterait.*

Jusqu'ici tout va bien ! Mais les lois que Zarlino promulgue en un si clair langage ne sont nullement des obligations pour un esprit créateur : Claudio Monteverdi, très en avance sur son temps, comme il arrive souvent au génie, jette par-dessus bord la théorie de Zarlino et écrit une musique révolutionnaire. Dans sa préface aux *Madrigaux*, il revendique les droits du créateur en des termes qui sont de toutes les époques :

*Certains s'imaginent, écrit-il, qu'il n'existe pas d'autres lois que celles édictées par Zarlino. Pourtant il faudrait qu'ils soient assurés qu'en ce qui concerne la question des consonances et des dissonances, il est un autre point de vue parfaitement justifié (bien qu'en contradiction avec l'opinion générale) qui défend une méthode moderne de composition satisfaisant à la fois les sens et la raison.*

Zarlino était mort lorsque parurent les *Madrigaux*, aussi ce fut à un disciple de Zarlino qu'il appartint de relever le gant. Dans un pamphlet intitulé *Imperfections de la musique moderne*, Giovanni Artusi examine le problème qui reste à jamais lié à toute idée de progrès dans l'histoire de la musique : la question des dissonances dans la musique « moderne ». Les paroles d'Artusi ont conservé un curieux parfum d'actualité : il n'est pour ainsi dire pas une ligne qui ne pourrait être écrite de nos jours par un ennemi acharné de la musique moderne :

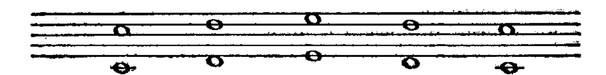
*La nouvelle musique est peu agréable à l'oreille et il ne peut en être autrement. Elle transgresse toutes les bonnes règles qui sont fondées en majeure partie sur l'expérience, recueillies dans la nature et attestées par la raison. C'est pourquoi nous condamnons la théorie nouvelle comme vicieuse, contre nature et contraire à la fonction de la musique qui est de plaire. Les dissonances non préparées vous choquent par leur dureté comme si les compositeurs cherchaient délibérément à blesser l'oreille. Si ce n'est pas là le but qu'ils cherchent et s'ils veulent réellement flatter l'oreille avec des dissonances, le mieux pour eux est de suivre le chemin tracé par les vieux maîtres... qui connaissaient la manière de préparer des dissonances par des consonances et de les résoudre en faisant disparaître leur agressivité. Je sais bien qu'il est possible de flatter l'oreille même avec des dissonances. Mais, si elles ne sont pas préparées, elles ne peuvent produire un bon effet. La manière d'user des dissonances est montrée par Adrian Willaert, Cipriano de Rore, Palestrina, Claudio Merulo, Gabrieli et Roland de Lassus... Mais nos compositeurs modernes font-ils seulement attention à eux ?... Ils ne s'aperçoivent même pas que les instruments les trahissent... ils se contentent de produire un bruit terrible, un chaos sans rythme et des montagnes d'imperfections.*

Voilà des phrases que nous connaissons bien : le bruit et le chaos sont les signes distinctifs de la musique moderne... Violation de toutes les règles fondées sur la nature et attestées par la raison !, etc. Toujours ceux qui s'intitulent les gardiens de la beauté éternelle cherchent à discréditer les inévitables progrès de l'art au nom d'un sacro-saint passé et de ses règles immuables, mais l'histoire leur donne toujours tort. Aujourd'hui, la musique de Monteverdi, si décriée par ce disciple de Zarlino, et, en particulier, sa manière de traiter les dissonances, est considérée comme une des plus précieuses contributions à l'art musical depuis le début du XVII^e siècle.

### Relativité des règles

Lorsque le jeune étudiant en musique ouvre, le cœur plein d'espoir, son premier traité de théorie, il rencontre tout de suite une règle absolue : l'interdiction formelle des progressions parallèles : les quintes parallèles sont proscrites, ainsi que les octaves.

Octaves parallèles :



Quintes parallèles :



Cette règle première, qui ramène l'étudiant à quatre cents ans en arrière, sous les lois rigoureuses de la polyphonie du XVI^e siècle, est le symbole de la position paradoxale qu'occupe la théorie de la musique.

Les quintes sont interdites ! L'étudiant qui a déjà lu avec attention les partitions des grands maîtres ne peut manquer de se trouver déconcerté par cette première leçon. N'a-t-il pas déjà trouvé de ces quintes parallèles dans de sublimes chefs-d'œuvre, chez les romantiques, chez les impressionnistes français et chez tant de compositeurs vivants ?

Bien plus, ces parallèles considérés comme des fautes n'avaient nullement blessé son oreille : ils lui avaient même semblé expressifs.

Bref, ce fruit défendu avait bon goût. Pourquoi, se demande-t-il alors, y a-t-il cette flagrante contradiction entre la théorie et la pratique, entre les libertés que se donnent les maîtres et les interdits édictés par la théorie ? Sur quelle autorité repose donc cette règle des progressions parallèles et pourquoi les lois de la théorie apparaissent-elles donc comme un code de censure propre à rogner les ailes de l'imagination ?

Il est indéniable qu'il y a là un conflit ou plutôt un dualisme. Il faut distinguer entre l'œuvre destinée à l'étude, sujette à la censure du professeur suivant des règles admises au départ, et l'œuvre véritablement créatrice qui porte en elle-même ses propres règles, les règles du génie. Il y a encore une autre distinction qui permet de clarifier la situation paradoxale de la théorie. L'étudiant doit se persuader que la théorie est à la fois rétrospective et descriptive. Tous les éléments de sa science sont tirés des œuvres du passé. Elle est, en quelque sorte, un sous-produit des chefs-d'œuvre qui furent écrits avant que ses règles ne fussent formulées. Sa compétence atteint ses limites lorsqu'il s'agit des œuvres du présent. Le présent est trop proche, et il faut un certain recul pour examiner objectivement une œuvre d'art. S'il y a conflit entre la théorie et la pratique, c'est toujours à cause d'un malentendu sur le rôle de la théorie, qui concerne, en fait, les œuvres écrites plutôt que les œuvres à écrire.

Néanmoins, il est arrivé que certaines règles théoriques aient été considérées comme des impératifs *a priori* imposés au compositeur.

Le style d'organum qui régnait au XII^e et au XIII^e siècle, et qu'on a appelé *ars antiqua*, nous fournit un exemple d'un tel renversement de la hiérarchie : la théorie précédait l'art. Une des règles essentielles de cette théorie était la règle dite franconienne, qui interdisait l'usage des dissonances sur les temps forts. Cette règle a été formulée avant d'être appliquée. De même, la théorie proscrivait au XIII^e et au XIV^e siècle les quintes parallèles, mais ce n'est guère qu'au XVI^e siècle, et notamment dans la musique sacrée de style palestrinien, que cette loi entra vraiment en application.

Nous constatons, au demeurant, que ces fameuses progressions parallèles avaient, au XVIII^e siècle, à peu près disparu du domaine de la grande musique et s'étaient réfugiées dans la musique populaire et le folklore. Quand Léopold Mozart entendit un jour, en Italie, des musiciens des rues, il fut surpris de les entendre user de quintes

parallèles; son esprit réfléchi en tira aussitôt la conclusion suivante : « Nous pouvons considérer les quintes parallèles et les octaves de ces gens primitifs comme un unisson un peu plus riche. Il est possible, en effet, qu'un musicien de village, inconsciemment peut-être, emploie des quintes pour renforcer le son, mais n'oublions pas que les organistes utilisent consciemment la quinte et l'octave dans le même but. » Mieux encore, chez Wolfgang Amadeus, l'illustre fils de Léopold Mozart, nous trouvons des progressions parallèles employées pour leur valeur expressive, dans le « Domine Jesu » de son *Requiem*, lorsque sur les mots « De ore Leonis » il rassemble les voix et les instruments en de simples octaves qui produisent un effet puissant.

Tout ceci nous aide à comprendre les lois contradictoires qui régissent l'emploi et la prohibition des intervalles parallèles. Les quintes et les octaves sont pratiquement « tabous » chez les grands polyphonistes de l'époque de Palestrina. En conséquence, tous les théoriciens qui ont pris le style de cette période pour base de leur théorie les interdisent. C'est ainsi que Fux, Kirnberger, Philippe-Emmanuel Bach, Albrechtsberger et bien d'autres se déclarent contre les quintes. Ils en donnent rarement les raisons. D'autres auteurs, par contre, tout en étant du même avis, ont une attitude plus motivée. Cherubini, par exemple, dans son traité de contrepoint et de fugue, remarque que :

*une succession de quintes forme une discordance parce que la partie supérieure progresse dans un ton, alors que la partie inférieure se meut dans un autre.*

C'est donc pour éviter la polytonalité qu'il faut proscrire les quintes parallèles.

D'autres encore, sans aller si loin dans la voie des explications techniques, se contentent d'affirmer que les progressions parallèles « sonnent mal ». Mais quel est le bien et le mal ? On ne peut se fier à des arguments aussi subjectifs.

Robert Schumann nous apporte sur ce sujet épineux une opinion pleine de sagesse :

*Les différentes époques ont une oreille différente. Dans les meilleures œuvres religieuses des anciens Italiens, on trouve des quintes parallèles. C'est la preuve qu'elles ne devaient pas sonner désagréablement à leurs oreilles. Chez Bach et Haendel, il en existe de même, mais plus rarement et d'une manière moins suivie. Les grands polyphonistes évitaient les progressions parallèles, c'est pourquoi les théoriciens qui les ont suivis les interdirent sous peine de mort. Puis Beethoven apparut et écrivit les plus belles quintes qui se puissent imaginer, particulièrement en progression chromatique.*

Ferdinand Ries attira un jour l'attention de Beethoven sur deux quintes parallèles que le disciple avait découvertes dans le *Quatuor en* Ut *mineur*.

*D'abord, écrit Ries, Beethoven refusa de le croire. Puis, lorsqu'il constata que j'avais raison, il me demanda : — Eh bien, les ai-je jamais interdites ? Comme je ne répondais pas, Beethoven continua de répéter sa question plusieurs fois, jusqu'à ce que, finalement, je répondisse : — C'est la première règle fondamentale. Il répéta plusieurs fois sa question, et je poursuivis : Marpurg, Kirnberger, Fux, tous les théoriciens les ont interdites. Mais Beethoven s'en moquait bien : — C'est donc moi qui les permets, répondit-il.*

Lorsque Beethoven enseignait, il suivait les vieilles règles. En tant que professeur, il y croyait, et il les violait en tant que créateur. La morale est claire : un élève doit obéir aux règles, et il appartient au maître de les briser.

## CHAPITRE IX

# MAITRE ET APPRENTI

J'ai dû travailler dur ; n'importe qui travaillant autant que moi irait aussi loin.

J.-S. BACH.

L'art de composer de la musique s'enseigne et s'apprend : des dons naturels de compositeur ne sauraient suffire pour composer dans les grandes formes musicales s'il ne s'y ajoute la technique qu'apporte l'expérience de l'homme de métier. Des compositeurs de premier plan ont fait de leurs élèves des maîtres qui les ont égalés, voire surpassés. Lorsqu'un maître a pris sous sa protection un élève qui lui a semblé doué, le lien qui les unit dépasse celui d'une association ordinaire : c'est un lien spirituel grâce auquel le maître peut viser un but au-dessus de sa propre portée, mais qu'il atteindra néanmoins par l'intermédiaire de son élève. Dans ces conditions, l'enseignement devient une création d'un autre genre. A travers son élève le maître immortalise son art.

Il est des exemples où l'élève adore littéralement son maître et devient son apôtre. Écoutons Heinrich Schütz parler de son maître Gabrieli :

*Quand je vins à Venise, je débarquai à l'endroit où, tout jeune encore, j'avais passé plusieurs années d'apprentissage sous la direction du grand Gabrieli. Oui, Gabrieli !... O ! dieux immortels ! Quel homme c'était ! Si l'Antiquité l'avait connu, elle l'aurait préféré à Amphion.*

Giovanni Gabrieli était redevable de sa science à Andrea Gabrieli, son oncle, qui, lui-même, était l'élève d'Adrian Willaert. Celui-ci, Hollandais d'origine, avait transplanté en Italie le style polyphonique. A Venise même il avait initié des compositeurs remarquables comme Cipriano de Rore, Vincentino et Zarlino aux subtilités du

contrepoint. Zarlino, qui est resté fidèle à l'enseignement de Willaert, ne parle jamais de son maître autrement que sous l'épithète de *Excellentissimo* ou *Divino*. Grâce à ses disciples, le Flamand est le véritable fondateur de l'École vénitienne du XVI[e] siècle.

## La méthode d'enseignement de Bach

Jean-Sébastien Bach fut probablement le plus grand pédagogue depuis les grands maîtres de l'École vénitienne. Nous savons de plusieurs sources quelles étaient les méthodes d'enseignement de Bach : nous possédons, de sa propre main, des textes préparatoires aux leçons, que nous pouvons compléter par les renseignements fournis par certains de ses élèves, comme Johann Philipp Kirnberger, Heinrich Nikolaus Gerber, et l'un des fils de Bach, Carl Philipp Emmanuel. Le livre de Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes (L'art de la pure écriture)* est, en fait, un commentaire détaillé de la manière dont Bach enseignait la musique. Selon Kirnberger,

*sa méthode est la meilleure, car il procède régulièrement, étape par étape, du plus facile au plus difficile... Il est à regretter que ce grand homme n'ait jamais rien écrit de théorique sur la musique, et que ses leçons n'aient atteint la postérité qu'à travers ses élèves. J'ai cherché à réduire en principes la méthode de Jean-Sébastien Bach, et de la présenter au monde de mon mieux.*

Ainsi, selon Kirnberger, Bach n'aurait laissé aucun écrit théorique. Cependant, en plus des règles de la basse continue, que Bach écrivit pour sa seconde femme, Anna Magdalena, qui était aussi son ancienne élève, il nous est parvenu un ouvrage sur la basse continue que le maître écrivit à l'âge de cinquante-trois ans. Ce livre nous montre comment Bach dirigeait ses élèves dans l'étude du contrepoint jusqu'à l'art de la fugue en leur apprenant l'accompagnement de courts mouvements fugués. Une série de préludes et fugues — soixante-six en tout — notés en écriture chiffrée sur une seule portée, complétait son enseignement de la basse continue. A ce moment, les élèves les plus avancés apprenaient à improviser sur le clavier un mouvement polyphonique en suivant attentivement la marche des parties. Fait digne d'intérêt, Bach ne commençait pas l'étude du contrepoint par l'écriture à deux voix, mais par des exemples simples de contrepoint à quatre voix. Nous devons admettre, toutefois, que l'élève, à ce moment, doit se trouver assez avancé

pour aborder les problèmes les plus difficiles. Kirnberger, autre élève de Bach, pense aussi qu' « il vaut mieux commencer par le contrepoint à quatre parties ».

Dans un livre intitulé *Jean-Sébastien Bach, sa vie, son génie et ses œuvres,* Forkel nous donne aussi des renseignements fort intéressants sur l'enseignement de Bach. Nous y apprenons que sa méthode était essentiellement conservatrice. Elle ne cherchait pas à explorer de nouvelles voies, mais à transmettre un bon et solide métier.

Il est aussi assez remarquable que dans son enseignement comme pour ses propres études il s'appuyait toujours sur une œuvre antérieure. Il se servait du *Musikalische Handleitung* de Friedrich Erhardt Niedt, et une bonne partie de son enseignement consistait à reprendre, en les résumant, les arguments de Niedt. Sa doctrine personnelle elle-même était fondée sur celle de Niedt :

> *La basse continue, écrit celui-ci, est le plus parfait fondement de la musique, lorsqu'on l'exécute des deux mains de telle manière que la main gauche joue les notes écrites alors que la droite joue des consonances et des dissonances. Il en résulte alors une harmonie bien sonnante, pour la gloire de Dieu et le plaisir de l'âme... Hors de cela il ne peut exister aucune véritable musique, mais un tintamarre et une jacasserie diaboliques.*

## L'apprentissage du génie

Les rapports entre maître et élève sont souvent marqués par des conflits. Différences de tempérament, différences de génération ne font qu'accentuer l'opposition inévitable entre l'inexpérience et la maturité. Un élève de génie n'est pas, au demeurant, nécessairement le meilleur élève, le plus réceptif et le plus docile. Un esprit doté d'une originalité innée résiste à la dictature des règles. L'élève doit faire preuve d'autant de souplesse que le maître, et il faut autant de talent pour apprendre que pour enseigner.

D'autre part, les compositeurs n'aiment pas tous le rôle de pédagogue. Il en est pour qui ces leçons ne constituent qu'un moyen de gagner leur vie. Un grand compositeur qui est en même temps un grand professeur est une exception. Il n'est toutefois pas sans intérêt d'étudier le comportement des grands musiciens sous leur double aspect de maître et d'élève. Nous y découvrirons le moyen d'éclairer véritablement l'intérieur de l'atelier du musicien.

Lorsque le jeune Beethoven quitta sa Rhénanie natale pour recevoir les leçons de Haydn à Vienne, ce fut, pour la musique, une date

historique. A la fin de 1790, Haydn, qui avait quitté la capitale autrichienne pour se rendre à Londres, s'était arrêté le jour de Noël dans la ville de Bonn où l'on donnait une de ses Messes. Ce jour-là, Haydn fit la connaissance, parmi les musiciens au service du Prince Électeur, d'un jeune homme de vingt ans qui se nommait Ludwig van Beethoven, et dont le plus cher désir était d'aller à Vienne pour étudier avec un musicien qu'il admirait follement : Mozart. Le destin en décida autrement : Mozart mourut l'année suivante. Lorsque Haydn, à son retour d'Angleterre en juin 1792, s'arrêta de nouveau quelque temps à Bonn, Beethoven lui demanda de l'accepter comme élève. Une cantate timidement soumise par le jeune Rhénan à l'examen du maître reçut une chaleureuse approbation, et cet homme avare de louanges prodigua à Beethoven les plus vifs encouragements. En novembre de la même année, Beethoven quittait l'Allemagne pour s'installer en Autriche. Il allait ainsi devenir la troisième figure de la trinité que constitue l'École viennoise classique.

Le 12 décembre, Beethoven avait déjà pris sa première leçon chez Haydn, pour le prix de huit groschen. Ces leçons étaient consacrées au contrepoint strict et le manuel utilisé était le *Gradus ad Parnassum* de J. J. Fux. Rien que pour le contrepoint simple, il nous reste deux cent quarante-cinq exercices de la main de Beethoven, dont quarante-deux sont corrigés par Haydn.

A cette époque, Haydn n'était plus un jeune homme. Après des années de luttes intérieures (sur lesquelles nous ne savons rien, mais que nous pouvons deviner), il était parvenu à un stade de résignation philosophique, en même temps qu'à une incomparable maîtrise de son art. De plus, il lui restait encore une œuvre considérable à accomplir. Haydn appartient à cette heureuse minorité d'artistes dont la vieillesse fut très féconde. Sur le seuil de la sérénité olympienne où il se trouvait, Haydn redoutait comme le feu les éruptions quasi volcaniques de son jeune élève dans la mesure où elles pouvaient troubler la paix de son esprit et le distraire des œuvres qu'il avait à composer. L'inévitable arriva : Beethoven ne fut pas satisfait. Il trouvait qu'il progressait trop lentement et que ses exercices étaient corrigés trop superficiellement. Aussi bien ce fougueux génie ne pouvait comprendre la nonchalance autrichienne du vieux maître, et sa manière désinvolte de considérer toutes choses. Peu à peu, Beethoven se mit à désirer changer de maître, mais il n'osait rompre ouvertement. Alors, en secret, il prit aussi des leçons avec

Johann Schenck. C'était un compositeur viennois, homme de métier et d'expérience, dont l'opéra-comique *Le Barbier de Village* est encore quelquefois représenté de nos jours. Mais, en même temps, Beethoven continuait de prendre des leçons avec Haydn. Ce n'est qu'au moment où celui-ci entreprit son deuxième voyage en Angleterre que Beethoven se considéra comme libre de changer ouvertement de maître.

Il ne choisit pas Schenck, dont il avait déjà pris les leçons, mais un certain Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) qui était organiste à la cathédrale Saint-Stéphan. Ce musicien, compositeur prolifique et grand spécialiste du contrepoint, était, semble-t-il, exactement l'homme dont Beethoven avait besoin. Car malgré des années de labeur acharné, le jeune musicien considérait qu'il avait encore beaucoup à apprendre dans le domaine du contrepoint. Les leçons avec le nouveau maître commencèrent donc sous d'heureux auspices, et le propre livre d'Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, servait de manuel. Nous pouvons suivre en détail tout le cours des leçons, car il ne nous reste pas moins de 263 exercices appartenant à cette période, ce qui suppose un travail très approfondi. Toute sa vie durant, Beethoven devait rester marqué par l'influence de l'enseignement d'Albrechtsberger en ce qui concerne la fugue. Mais les relations personnelles entre les deux hommes finirent par s'altérer. Après l'irritante sérénité de Haydn, Beethoven devait à présent subir l'humeur criarde et tatillonne de ce musicien d'église ultra-conservateur. Aussi, lorsque les leçons se terminèrent, en mars 1795, les choses étaient au plus mal.

*N'ayez jamais affaire à lui, disait Albrechtsberger à un musicien, il n'a rien appris et ne fera jamais rien dans un style décent.*

Nottebohm a fourni la preuve qu'Albrechtsberger avait fait tout ce qu'il avait pu. Les exercices de Beethoven démontrent le soin que prenait le professeur pour l'instruction de son élève, qui, lui aussi, travaillait avec acharnement et conscience : toutes les conditions essentielles pour de rapides progrès semblaient donc réunies. L'échec constaté par le maître a des causes profondes qui résident dans l'indomptable esprit d'indépendance de Beethoven. Il se sentait né pour créer du nouveau. Il était, d'instinct, un iconoclaste pour qui le dogme était lettre morte. Même au milieu de ses études, Beethoven ne pouvait s'empêcher d'envisager des créations originales. La

plupart des lois que ses maîtres promulguaient étaient pour lui comme la loi des quintes parallèles : une question pendante.

En dépit des difficultés intérieures qu'il éprouvait à se plier à toute discipline, Beethoven, animé d'un insatiable désir de perfection, cherchait sans cesse un nouveau maître. C'est ainsi qu'il reçut les leçons d'Antonio Salieri, chef d'orchestre de l'Opéra impérial. Salieri, qui était en contact quotidien avec les plus grands chanteurs et avait en outre une grande expérience de l'orchestre, connaissait admirablement tous les problèmes de l'expression vocale et leur application à l'oratorio et à l'opéra. Il critiqua violemment la manière dont Beethoven traitait les textes italiens, et lui apprit à prosodier correctement.

La liste des maîtres de Beethoven, qui commence avec le Rhénan Christian Gottlob Neefe, comprend encore un autre nom, celui d'Alois Förster que Beethoven consulta surtout lorsqu'il commença à écrire des quatuors, et auquel il demeura très attaché. Cette recherche obstinée du meilleur maître possible est bien à l'image de Beethoven. Il restera toute sa vie à la poursuite du plus haut idéal.

Après la mort de Beethoven, certaines de ses affaires personnelles furent mises aux enchères, et cinq lots intitulés « essais de contrepoint » furent ainsi mis au jour. Ils comportent six cents pages de texte sur la basse chiffrée, l'harmonie et le contrepoint. Les études sur la basse chiffrée et sur l'harmonie avaient pour origine une série de textes que Beethoven avait compilés en 1809, année de la mort de Haydn. Les études sur le contrepoint appartiennent à l'époque où il suivait les leçons de Haydn et d'Albrechtsberger. En contrepartie de ces études théoriques, nous avons aussi un autre lot d'exercices de contrepoint que Beethoven écrivit et publia lorsqu'il fut, à son tour, devenu professeur. La théorie contrapuntique qu'il a faite sienne est celle de J. J. Fux et de *Gradus ad Parnassum*. En examinant de près cet extraordinaire document, nous constatons que, sans négliger pour autant le but pédagogique qu'il s'était donné, Beethoven écrivit les exemples musicaux avec le plus grand soin. Quelque problème qu'il abordât, dans le rôle d'élève comme dans le rôle de maître, Beethoven se jetait tout entier sans réserve à la conquête du problème.

## Gradus ad parnassum

Les trois grands maîtres classiques — Haydn, Mozart et Beethoven — avaient adopté le fameux manuel de Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, comme l'étoile polaire guidant leurs études théoriques. Lorsque Fux publia son livre en 1725, c'était un homme de soixante-cinq ans qui se tournait vers Palestrina comme vers la source de toute connaissance, technique et spirituelle. C'est en des termes remplis de vénération qu'il parle de son idole : « cette splendide lumière répandue sur la musique, à qui je dois tout ce que j'ai appris ». Mais Fux, qui admirait si profondément le grand polyphoniste du XVIe siècle, n'avait aucun usage de la musique de son temps, que, d'ailleurs, il méprisait. Il est le type même du savant homme qui, désenchanté par un problématique présent, se tourne vers un passé meilleur.

Au début de son *Gradus ad Parnassum*, Fux imagine un dialogue entre l'élève (Josephus) et le maître (Aloysius) :

Josephus : *Je viens vous trouver, estimé maître, afin d'être initié aux lois fondamentales de la musique.*

Aloysius : *Désirez-vous, en somme, étudier l'art de la composition ?*

Josephus : *Oui.*

Aloysius : *Mais savez-vous que cette étude est infinie comme la mer et qu'une vie humaine, si longue soit-elle, ne suffirait pas à l'épuiser ? Vous vous engagez, en vérité, dans une tâche difficile. C'est un fardeau plus lourd que le mont Etna !...*

Certes, la tâche est difficile, mais Fux réussit à la rendre plus facile par une démarche claire et méthodique. Il était né pédagogue; d'instinct il suit la bonne voie, commençant par les choses les plus simples et les plus typiques, et gravissant l'un après l'autre tous les degrés, pour parvenir, presque facilement, aux formes les plus complexes et les plus atypiques qui se trouvent au sommet de l'art polyphonique.

Le jeune Haydn étudia Fux en même temps que les traités de Mattheson et de Philipp Emmanuel Bach. Nous possédons un manuscrit de Haydn qui date des années de maturité (septembre 1789) et qui nous éclaire sur l'opinion que ce grand musicien portait sur Fux. Il a pour titre : *Traité élémentaire des différentes espèces de contrepoint, condensé d'après le plus grand ouvrage du Kapellmeister Fux*, par Joseph Haydn.

Au Mozarteum de Salzbourg se trouve un exemplaire du *Gradus*

*ad Parnassum* portant le nom de Léopold Mozart. Padre Martini, le fameux maître bolognais, qui donna des leçons au jeune Mozart, affirmait qu'il n'y avait pas d'autre système que celui de Fux. Il n'est donc pas surprenant de voir Mozart, devenu lui-même professeur, garder les mêmes principes traditionnels que son père et Padre Martini lui avaient enseignés. Il n'était un novateur que dans son œuvre créatrice.

La correspondance avec son père nous donne une image saisissante de Mozart professeur. Dans une lettre datée de Paris le 14 mai 1778, le voici aux prises avec son élève, une jeune fille :

*Si elle n'a pas d'inspiration et pas d'idées (car jusqu'à présent elle n'a rien de tout cela), peu importe, car Dieu sait qu'il n'est pas en mon pouvoir de lui en donner. L'intention du père de la demoiselle n'est pas de faire de sa fille un grand compositeur. « Elle n'aura pas, dit-il, à composer d'opéras, d'arias, de concertos ou de symphonies, mais seulement des sonates pour son instrument et le mien. » Je lui ai donné sa quatrième leçon aujourd'hui, et en ce qui concerne les règles de composition et l'harmonie, je suis assez content d'elle. Elle a trouvé une bonne basse pour le premier menuet dont je lui avais donné le chant hier, et commence déjà à écrire à trois parties. Mais elle se lasse vite, et je n'y peux rien, car jusqu'à présent il est impossible d'aller vite. Ce serait beaucoup trop tôt, même si elle avait du génie ; mais malheureusement elle n'en a pas. Il faut tout faire selon les règles. Elle n'a absolument pas d'idées : rien ne vient. J'ai pourtant essayé de toutes les manières. Entre autres choses, j'ai eu l'idée d'écrire pour elle un menuet très simple afin de voir si elle ne pourrait pas composer une variation sur le thème. Ce fut peine perdue. C'est, pensai-je, qu'elle ne sait probablement pas comment commencer. J'ai alors commencé d'écrire une variation sur la première mesure et je lui ai dit de continuer de la même manière. A la fin cela venait tout à fait bien. Lorsqu'elle eut terminé, je lui dis de commencer à écrire quelque chose d'elle-même — seulement la partie de dessus, la mélodie. Elle se mit à penser, et pensa pendant un bon quart d'heure, et rien ne vint. Alors, j'écrivis quatre mesures de menuet et je lui dis : « Voyez quel âne je suis ! J'ai commencé un menuet et je ne peux même pas finir la mélodie. S'il vous plaît, soyez donc assez aimable pour le finir à ma place. » Elle me répondit d'abord que cela lui était impossible, mais enfin, avec de grandes difficultés, quelque chose vint, et à la vérité j'étais trop content de voir quelque chose pour la première fois. Je lui dis alors de terminer le menuet, je veux dire rien que la mélodie. Mais comme exercice à faire chez elle tout ce que je lui ai demandé c'est d'effacer mes quatre premières mesures et d'écrire à la place quatre mesures de son cru. Elle avait à trouver un nouveau commencement, tout en gardant, en cas de besoin, la même harmonie, pourvu que la mélodie soit différente. Je n'ai plus qu'à attendre demain pour voir ce qu'elle aura fait.*

Bruckner, à l'âge de trente-six ans, recommença une seconde fois l'étude de la théorie musicale avec un zèle qui ferait honte à n'importe quel jeune étudiant. Une ou deux fois par an, il se rendait de Linz (en Haute-Autriche) à Vienne pour une durée de six ou sept semaines. Là il passait « des jours entiers » avec son professeur. Celui-ci était le célèbre théoricien Simon Sechter, un contrapuntiste de la vieille

école. Troublé et étonné par l'incroyable ardeur au travail manifestée par Bruckner, il lui écrit paternellement :

*J'ai regardé vos dix-sept cahiers de contrepoint double, et je suis émerveillé par le travail que vous avez fait là et par les progrès que vous avez accomplis... Toutefois, je dois vous demander de prendre un peu plus soin de vous afin d'être en bonne santé quand vous arriverez à Vienne... je suis forcé de vous dire que je n'ai jamais eu un élève plus travailleur.*

Bruckner n'était pas torturé par les doutes et sa confiance en son maître était inébranlable. Il croyait à la théorie comme un fidèle croit au dogme. Il considérait le système de Sechter comme « l'expression de la plus haute logique ». Longtemps plus tard, lorsque Bruckner fut devenu lui-même un professeur célèbre, lecteur à l'Université de Vienne, il avait l'habitude de commencer ses cours par la phrase suivante : « Voici donc ce que dit Sechter, et que vous, élèves, vous devez apprendre scrupuleusement. » Ainsi Bruckner instruisait ses élèves, dans le respect du nom sacro-saint de son vieux maître, à la connaissance de la technique musicale. Tous les problèmes qui pouvaient se présenter par la suite seraient finalement résolus par l'autorité du seul nom de Sechter.

Pourtant il y avait quelque chose qui n'allait pas dans toutes ces règles strictes de la théorie, à telle preuve que Bruckner, leur gardien farouche, ne manquait pas, à l'occasion, de les violer dans ses compositions. Pressé par ses élèves de confesser ses fautes, il se contentait de faire la grimace en disant : « C'est moi qui ai le droit. Pas vous. » La création était une chose et l'enseignement une autre. Comme professeur, Bruckner ne permettait pas la moindre entorse à la loi, et il attendait de ses disciples une obéissance totale. Bien plus, il aurait voulu la retrouver chez ses élèves, cette prodigieuse ardeur au travail qu'il s'était naguère imposée à lui-même. Friedrich Klose raconte que Bruckner lui fit écrire 180 contrepoints différents sur un seul *cantus firmus*, et pas moins de 300 canons ! Et les autres disciples de Bruckner rapportent des traits analogues. Il considérait qu'une période de trois ans était obligatoire pour l'étude de la seule harmonie, à condition que l'élève connaisse déjà les premiers éléments de musique. Quant à la composition, il pensait que « quelques mois suffisent », ce qui peut sembler paradoxal de la part d'un compositeur. Mais Bruckner croyait que la composition proprement dite ne pouvait absolument pas s'enseigner. Ceci nous conduit à établir la distinction entre le « métier », qui peut s'enseigner, et l'inspiration qui, elle, ne peut s'enseigner.

Le « métier » de musicien est-il à la portée d'un autodidacte ? Bruckner le nie formellement et se déclare même l'ennemi de tout autodidactisme. Dans une lettre à Leopold Hofmeyer, il déclare que

*dans ce domaine, on a absolument besoin d'un bon professeur, parce que les traités eux-mêmes... resteraient incompréhensibles ou compris tout de travers sans l'aide d'un bon professeur.*

Il faut reconnaître que les charges de Bruckner comme professeur à l'Université — et ailleurs — ont absorbé beaucoup de son temps et de ses énergies au détriment de son œuvre créatrice. Mais l'enseignement s'avéra être pour lui une création d'un autre genre : les pénibles déboires qu'il eut à subir comme compositeur affrontant le public dans l'arène des salles de concert étaient heureusement effacés par le prestige moral qu'il possédait auprès de ses étudiants et leur inflexible loyauté. Au milieu de ses élèves, Bruckner trouvait la paix et non la lutte; il trouvait aussi un succès qui, pour n'être pas si prestigieux et spectaculaire, n'en était pas moins solide et durable. Et ce vieil homme sans enfant était le plus heureux du monde au milieu de ses enfants spirituels.

### Le disciple comme successeur spirituel

La Providence mit Brahms en présence d'un maître singulièrement qualifié pour l'initier, dès sa plus tendre enfance, au monde sonore des grands classiques. Le musicien hambourgeois Eduard Marxsen, dont Brahms reçut les leçons, se considérait lui-même fièrement comme le « petit-fils spirituel » des maîtres classiques. Il avait en effet étudié avec Ignatz Seyfried, disciple de Mozart, et aussi avec Karl Maria von Bocklet, qui fut un ami de Beethoven et de Schubert. Ainsi, Marxsen avait étudié les formes classiques d'après les meilleures sources.

Il y avait entre Brahms et Marxsen une profonde affinité d'esprit. Il en résulta une collaboration dont la constance et la durée contrastent avec tous les exemples que nous avons cités plus haut de musiciens changeant sans cesse de maître. La réussite de Brahms et sa célébrité ne changèrent rien, ni dans la chaleur de l'amitié qui unissait les deux hommes, ni dans l'habitude qu'avait prise Brahms de faire corriger ses partitions par son vieux maître. Au sommet de sa gloire, Brahms envoya à Marxsen le manuscrit du *Requiem allemand* en vue de corrections.

Lorsque Marxsen célébra son jubilé d'artiste en 1883, Brahms éprouva le besoin de lui rendre un hommage extraordinaire. Il fit imprimer à ses frais les *Cent Variations sur un thème populaire* de Marxsen. Éperdu de gratitude, le vieillard de soixante-dix-sept ans répondit à Brahms :

*Quelle surprise !... Quel grand plaisir vous m'avez donné !... Dans mon grand âge, il m'a été accordé de voir un deuxième jour de triomphe dans ma carrière artistique. Le premier, bien sûr, fut le jour où Seyfried, après avoir examiné ma première symphonie, m'appela « son fils ». Le second, je le dois à mes fidèles élèves, conduits par vous, l'orgueil de ma vie et de ma carrière professionnelle. Je voudrais vous serrer sur mon cœur — O ! mon loyal ami qui avez employé les dons qui vous venaient du ciel au service de l'art. Que le Seigneur continue à vous protéger, qu'il répande sa bénédiction sur vous, pour la joie de tous ceux qui rendent hommage à ce qui est élevé et noble dans l'art. — Votre Marxsen transporté de joie.*

Cette lettre touchante du vieux musicien nous révèle les véritables relations entre le maître et l'élève : des relations de père à fils, commandées par le désir du maître de se perpétuer par l'intermédiaire de son élève. Avec Brahms, Marxsen a atteint son but; son esprit s'est accompli dans les œuvres d'un plus grand musicien que lui-même, et on le retrouve dans les caractéristiques du style de Brahms — sa passion pour le folklore, son amour des variations et son goût de la polyphonie : Brahms est véritablement l'héritier de Marxsen.

### Un cours de contrepoint par correspondance

Il est un fait unique dans l'histoire des études de contrepoint, c'est la longue aventure dans laquelle Brahms s'embarqua avec Joseph Joachim. L'affaire a commencé par une lettre que Brahms écrivit à Joachim, de Düsseldorf, le 26 février 1856 :

*Je voudrais vous rappeler et vous inviter à mettre en pratique cette idée dont nous avions si souvent parlé ensemble, de nous envoyer mutuellement nos études de contrepoint. Il faudrait que chaque quinzaine nous échangions nos exercices, qui nous reviendraient avec les observations respectives — et cela, jusqu'à ce que nous soyons devenus tous les deux très forts. Nous sommes, l'un et l'autre, assez intelligents et assez sérieux : pourquoi ne pourrions-nous pas nous diriger mutuellement beaucoup mieux que ne ferait quelque Philistin ?*

Brahms avait alors vingt-trois ans, et Joachim, qui était alors chef d'orchestre à Hanovre, était de deux ans son aîné. Après avoir reçu la réponse affirmative de Joachim, Brahms commença sans plus tarder, le 24 mars :

*Je vous envoie ci-joint deux petits morceaux pour inaugurer nos communes études. Si notre projet vous agrée toujours, je vais vous exposer quelques règles de ce jeu que je considère*

*comme très profitable. Chaque dimanche, nous devrons envoyer nos exercices... celui qui manque le jour, c'est-à-dire qui n'envoie rien, sera pénalisé d'un thaler, qui sera porté au crédit de l'autre pour acheter des livres. La seule excuse admise serait d'envoyer une composition à la place d'un exercice... Je compte que vous me renverrez dimanche prochain avec vos remarques les deux morceaux que je vous adresse aujourd'hui, ainsi que, de votre part, contrepoints, canons, fugues, préludes, ou ce que vous voudrez.*

Joachim répondit en envoyant une série de thèmes de fugue, priant Brahms, de « biffer toutes les erreurs au crayon rouge ».

Cinq ans et demi plus tard prenait fin cette extraordinaire correspondance « en contrepoint ». Certains des exercices de Brahms qui avaient servi d'études furent plus tard publiés sous la forme de compositions élaborées. Il s'agissait là d'une méthode d'enseignement de la plus haute valeur, plongeant jusqu'aux racines mêmes de la technique et de l'esthétique. On sent partout la maîtrise d'un grand musicien percer à travers ces travaux d'élève. A la manière d'un *cantus firmus* soutenant une polyphonie, une passion de la recherche théorique court tout au long de la vie musicale de Brahms. Elle s'épanouit à la fin de la vie du compositeur, avec la composition d'une série de canons pour voix de femmes (*opus* 113).

*Que ces canons soient beaux ou non, cela n'est pas mon affaire, dit-il. Mais parfaits, cela ils doivent l'être.*

Cette perfection formelle qu'il a cherchée toute sa vie, c'est en conquérant la technique qu'il a pu l'atteindre.

## Tradition et progrès

Dans une lettre du 20 février 1871, adressée à Giuseppe Piroli, Verdi apporte sa réponse à l'importante question de la pédagogie. Tout d'abord, il insiste sur l'étude obligatoire de la musique ancienne, sacrée et profane. Selon lui, une étude préliminaire, théorique et pratique, du contrepoint est indispensable pour permettre à l'étudiant de dégager son propre style. Il pourra alors se tourner vers les partitions des vieux maîtres sans risque d'imitation. Mais l'étude des modernes est prohibée (« tabou »).

*Beaucoup de personnes trouveront cela étrange, mais aujourd'hui, lorsque je vois et que j'entends tant d'œuvres fabriquées à la manière dont un mauvais tailleur fabrique un costume sur un modèle standard, je ne puis changer d'opinion. Je sais bien, naturellement, que beaucoup d'œuvres modernes pourraient être citées comme aussi bonnes que les anciennes — et puis après ?*

... Et dans une lettre à Francesco Florimo du 14 janvier 1871, dans laquelle il repousse l'offre de prendre la direction du Conservatoire de Milan, Verdi s'exprime en termes non équivoques :

*Ce serait un honneur pour moi d'instruire les élèves dans la solide, vigoureuse et lucide doctrine de ces grands ancêtres. (Il fait allusion à Alessandro Scarlatti, Durante et Leo qui occupèrent le poste de directeur du Conservatoire de Milan.) J'aurais été capable de me tenir, pour ainsi dire, avec un pied dans le passé et un autre dans le présent et l'avenir... Et j'aurais dit à ces jeunes gens : Pratiquez la fugue constamment, jusqu'aux limites de la fatigue, jusqu'à ce que votre main soit assez souple et assez forte pour plier la musique à votre volonté. Ainsi vous gagnerez la sûreté dans la composition, l'art de conduire séparément les parties et celui des modulations aisées. Étudiez Palestrina et quelques-uns de ses contemporains, puis sautez directement à Marcello en examinant particulièrement les récitatifs. N'allez voir que peu d'opéras contemporains, et ne vous laissez pas séduire par la profusion des beaux effets harmoniques ou orchestraux, ni par l'accord de septième diminuée, ce subterfuge trop facile pour tous ceux d'entre nous qui ne peuvent écrire quatre mesures sans une demi-douzaine de septièmes.*

*Lorsqu'ils auraient ainsi acquis une large culture littéraire, je dirais pour finir à ces jeunes étudiants : Maintenant, posez la main sur votre cœur, allez de l'avant et écrivez. S'il y a en vous l'étoffe d'un artiste, vous serez compositeur... Mais pour appliquer ces quelques principes d'une simplicité déconcertante, il serait nécessaire de superviser les études de si près que douze mois dans un an ne sauraient y suffire... J'espère que vous saurez trouver un homme qui soit à la fois un savant et un professeur rigoureux. Des libertés et des fautes de contrepoint peuvent se pardonner, et sont même quelquefois souhaitables... au théâtre. Mais non pas au conservatoire !*

Dans ces deux lettres, Verdi considère l'étude des vieux maîtres comme un impératif absolu. En outre, il insiste sur l'utilité d'une large culture littéraire. Cette opinion est d'autant plus significative si l'on pense que, même de nos jours, la culture générale n'est pas toujours reconnue comme obligatoire pour un étudiant en musique. Mais l'essence de la philosophie pédagogique de Verdi se trouve dans l'exhortation qui conclut la lettre à Francesco Florimo : « Torniamo all antico : sara un progresso », « Tournons-nous vers les anciens, ce sera un progrès ».

CHAPITRE X

# « ARS INVENIENDI »

> Le plus grand génie est l'homme qui a le plus de dettes.
>
> EMERSON.

Chaque époque est sous la dépendance de ses propres théories. Toutefois, le XVIe siècle semble avoir un sort privilégié : c'est lui qui, en effet, a produit à la fois la musique et les lois théoriques dont se réclament tous les compositeurs jusqu'à nos jours.

Le XVIe siècle est aussi le siècle de Zarlino et de son encyclopédie de la technique musicale. Un déclin constant de l'esprit médiéval et de son respect religieux des dogmes marque alors la fin d'une époque caractérisée par la croyance inconditionnelle aux vérités théoriques et l'obéissance scholastique aux règles. Le fait est que, depuis le Moyen Age, chaque grand compositeur était un maître dans son art, au sens où l'entendaient les anciennes corporations. Il avait appris son métier au prix d'un long et dur apprentissage; il était un artisan hautement qualifié dans la construction d'édifices sonores. Mais entre le XVIIe et le XVIIIe siècle, une réaction se dessine. Le rôle de l'inspiration commence à se faire sentir plus nettement dans les traités de composition, et on en fait mention de plus en plus souvent. Mais jusque-là, le processus de composition ne dépend pas de la pure imagination, c'est-à-dire de l'inspiration au sens romantique du terme. Imaginer l'artiste du XVIIIe siècle attendant l'inspiration comme un don des Muses serait en contradiction avec toute l'idéologie de cette époque qui considérait la fabrication de la musique d'une manière réaliste et pratique, admettant comme principe que l'imagination a besoin d'être aidée par une solide technique.

*Si l'imagination ne vient pas, alors il faut avoir recours à l'enseignement de l'invention et de l'imagination.*

Ainsi s'exprime Johann Mattheson dans *Le parfait chef d'orchestre (Der wollkommene Capellmeister)*. L'auteur, toutefois, établit une distinction entre *l'inspiration*, qui ne peut s'enseigner, et *l'invention*, qui est matière d'enseignement. Mais il est significatif de constater que, selon lui, la technique peut se substituer à l'inspiration, ainsi qu'il le démontre dans son livre publié en 1739.

On trouve dans le traité de Mattheson une expression caractéristique de tout un état d'esprit à l'égard de la composition. Cette expression, en son latin original, est *ars inveniendi* (l'art de l'invention). Sans doute, l'objet qu'elle désigne en réalité est-il moins un art d'inspiration qu'un art d'invention, à proprement parler, tel que l'enseignaient à cette époque les écoles de composition — une méthode complète pour développer un certain matériau musical suivant certaines règles établies à l'avance. *Le parfait chef d'orchestre* démontre, au chapitre de l' « Invention mélodique », comment, sans l'aide de l'inspiration, les instruments du métier peuvent venir en aide au compositeur. C'est alors qu'il a recours à une réserve de

*spécialités telles que modulations, courtes phrases, tours, formules brillantes, mouvements mélodiques — tous éléments qu'il aura réunis au cours d'une longue expérience et grâce à l'étude intensive de la bonne musique.*

En somme, le compositeur note soigneusement tout ce qui, chez les autres, lui plaît, pour s'en servir à l'occasion.

Dans ces conditions, ne dirait-on pas que *Le parfait chef d'orchestre* invite tout compositeur au plagiat ? Non, affirme Mattheson, qui démontre, avec une dialectique typiquement du XVIII^e siècle, que toute création nouvelle n'est jamais autre chose qu'une nouvelle organisation de l'ancien. Quel inconvénient y a-t-il à employer certains traits empruntés à d'autres compositeurs ?

*Il y a toujours un moyen de les arranger de telle manière que le résultat final puisse être considéré comme une invention originale.*

Toutefois, Mattheson met en garde son disciple contre l'espérance illusoire d'une pluie de belles idées déclenchée grâce à cette méthode. Celui qui ne porte pas déjà en lui un talent naturel en tirera peu de profit. Mais celui qui est doué de talent doit encore faire tous ses efforts pour réunir tous les moyens auxiliaires favorables à la composition.

*Encore que l'invention ne puisse facilement s'enseigner ni s'apprendre, il est permis de l'aider et de la diriger de manière à tendre une main secourable aux dons naturels.*
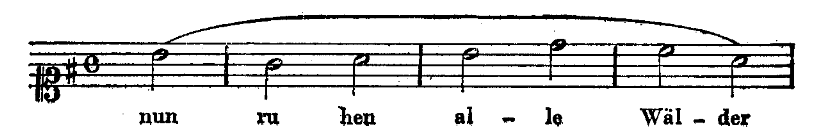
Mattheson donne quelques exemples de la manière dont on peut venir au secours de l'invention :

*J'ai connu, écrit-il, un chef d'orchestre qui avait trouvé une voie d'accès à l'invention grâce au clocher de Saint-Pierre (de St-Peter), qui, à certaines heures, sonnait un tétracorde ou une séquence de quartes.*
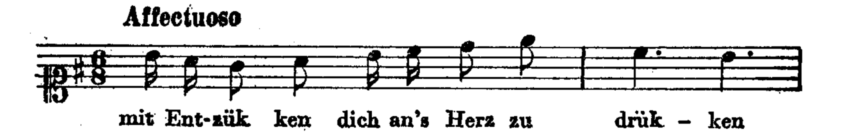
Une autre manière d'obtenir de nouvelles mélodies, selon Mattheson, consiste à broder des variations sur des airs connus, des hymnes sacrés ou des chants populaires.

L'exemple suivant est caractéristique de la méthode de Mattheson. Il montre comment un vieux chant allemand évoquant l'harmonie calme du soir peut se transformer en une déclaration d'amour passionnée.

Voici le modèle :




Et voici la variation :




Évidemment, la ressemblance entre le modèle et la variation repose sur la ligne mélodique commune aux deux exemples. La transformation s'est opérée par l'effet d'un changement de rythme. Les blanches égales du modèle, qui créaient une impression de tranquillité et de solennité, correspondant au poème (« maintenant toute la forêt se repose »), ont fait place aux croches et doubles croches d'un 6/8 animé qui soutient le message enflammé du poète : « Avec délices vous presser sur mon cœur. »

Même les plus petites choses, affirme Mattheson, peuvent être sources d'invention mélodique. C'est une des fonctions du compositeur que d'être sans cesse en alerte pour les saisir. S'il possède assez de sensibilité, il entendra de la musique n'importe où.

Peu importe, en fin de compte, que l'invention jaillisse spontanément de l'imagination du compositeur ou qu'elle soit puisée à des sources étrangères. C'est dans les stades ultérieurs de la composition que l'artiste pourra déployer tout son art personnel. Les plus belles idées, selon Mattheson, sont presque sans valeur si elles ne sont accompagnées par trois compagnons, inséparables partenaires de l'invention mélodique : *dispositio*, c'est-à-dire l'organisation, *elaboratio*, le développement, et *decoratio*, l'ornementation. Telle est la grande leçon de Mattheson.

## Haendel et les emprunts

*Emprunter est une chose permise, à condition de rembourser avec intérêt. On doit accommoder les imitations de telle manière qu'elles y gagnent une plus belle apparence que celle des modèles auxquels elles ont été empruntées.*

Ces lignes, qui sont de Mattheson, résument toute une esthétique ou plutôt toute une éthique de la création musicale, qui fut non pas seulement celle de l'auteur mais celle du siècle rationaliste par excellence : le XVIIIe.

Non seulement il était permis au compositeur d'emprunter sans hésitation, mais encore l'emprunt était souvent considéré comme un signe d'admiration. Le simple fait de reposer sur des emprunts ne diminuait en rien la valeur d'une partition. Seul comptait l'usage, plus ou moins judicieux, que le compositeur avait fait des éléments empruntés : l'organisation, le développement, l'ornementation. Nous avons déjà vu que cette doctrine remonte au Moyen Age. Mais au XVIIIe siècle, elle s'est, pour ainsi dire, rationalisée : on allègue pour arguments que la mémoire — volontaire ou involontaire — est sans cesse en activité au cours de la création artistique : toute la musique que le compositeur a entendue jusque-là prend possession de son esprit et rend inévitables les emprunts — même involontaires.

Parmi les grands compositeurs, aucun sans doute n'a pratiqué la méthode des emprunts aussi largement et aussi heureusement que Haendel. Il faut reconnaître aussi que jamais dans l'histoire de la musique cette méthode ne fut appliquée avec une telle superbe maîtrise. La musique de Haendel s'impose comme le monument

définitif d'une époque où, suivant ses propres termes, la valeur musicale n'était pas issue de l'invention mélodique, mais de l'élaboration ultérieure.

Le procédé de Haendel, qui consistait à ré-utiliser des compositions préexistantes, n'était nullement occasionnel, mais véritablement systématique. Il empruntait des idées musicales à des compositeurs comme Muffat, Kerll, Dioni, Erba, Urio et Stradella — dont certains sont aujourd'hui presque oubliés, et le seraient même tout à fait si la gloire de Haendel ne rejaillissait sur eux dans une certaine mesure.

Dans les œuvres de l'Autrichien Gottlieb Muffat, et plus particulièrement dans ses *Componimenti Musicali per il Cembalo*, publiés en 1734, Haendel découvrit une véritable mine d'idées musicales. L'œuvre de Muffat est une des plus belles contributions à la littérature de clavecin du temps de Haendel. De toute évidence, elle était très répandue, car on peut trouver de nombreuses copies de l'époque dans les bibliothèques européennes. L'étude des emprunts faits par Haendel aux *Componimenti Musicali* nous donnera un aperçu de la technique de l'emprunt telle que le pratiquaient les musiciens baroques.

Voici, reproduite d'après le supplément à l'édition complète des œuvres de Haendel (Breitkopf et Härtel), une liste de dix-huit « emprunts » de Haendel à Muffat, établie par Friedrich Chrysander.

| Modèle de Muffat<br>— | Œuvre de Haendel<br>— |
|---|---|
| 1. Courante. | *Ode pour le jour de Sainte-Cécile* (Ouverture). *Cinquième Concerto Grosso.* |
| 2. Air. | Aria avec flûte dans l'*Ode pour le jour de Sainte-Cécile*. Adagio et allegro dans le *Huitième Concerto Grosso.* |
| 3. Rigaudon. | *Joshua* (Marche). |
| 4. Adagio. | *Joshua* (Introduction). |
| 5. Finale. | *Ode pour le jour de Sainte-Cécile* (Ode « De l'harmonie »). |
| 6. Courante. | Allegro du *Dixième Concerto Grosso. Théodora* (Courante du dernier mouvement de l'Ouverture). |
| 7. Trio. | *Théodora* (Troisième mouvement de l'Ouverture). |

| Modèle de Muffat | Œuvre de Haendel |
|---|---|
| 8. Fantasie. | *Ode pour le jour de Sainte-Cécile* (Aria avec orgue). |
| 9. Allemande. | *Ode pour le jour de Sainte-Cécile* (Marche). |
| 10. Menuet. | *Ode pour le jour de Sainte-Cécile* (Menuet à la fin de l'Ouverture). |
| 11. Finale. | Finale du *Premier Concerto Grosso.* |
| 12. Fantasie et adagio. | *Ode pour le jour de Sainte-Cécile* (Récitatif du ténor). |
| 13. Fugue. | *Ode pour le jour de Sainte-Cécile* (Fugue dans le chœur final). |
| 14. Courante. | *Salomo* (Ouverture). |
| 15. Hornpipe. | *Septième Concerto Grosso* (Hornpipe). |
| 16. Fantasie. | *Premier Concerto Grosso* (Second mouvement). |
| 17. Adagio. | *Ode pour le jour de Sainte-Cécile. Douzième Concerto Grosso* (Largo). |
| 18. Air. | Mélodie de la *Marche de Judas Macchabée.* Finale d'un concerto pour orgue. |

## La technique de l'invention autour de J.-S. Bach

Les méthodes de composition appliquées par la plupart des musiciens de l'époque baroque suivent toujours, plus ou moins étroitement, l'*ars inveniendi*, notamment en ce qui concerne la pratique des emprunts. Mais, parmi les contemporains de Haendel, il en est un seul dont la maîtrise dans ce domaine puisse se comparer à la sienne : c'est Jean-Sébastien Bach.

L'un et l'autre contemporains de Mattheson, Bach et Haendel sont nés la même année (1685). Il n'est certes pas étonnant de retrouver dans la technique de Bach certains traits qui rappellent les méthodes de composition de Haendel. Bach, comme Haendel, a construit une partie importante de son œuvre sur la base de matériaux empruntés, et il se trouve qu'il fut attiré par les mêmes modèles que son illustre contemporain. C'est ainsi, par exemple, que, dans le *Concerto italien* en *Fa*, apparaît un emprunt à une œuvre de Muffat.

La technique souveraine de Jean-Sébastien Bach était capable de

faire naître un chef-d'œuvre à partir d'un thème insignifiant en apparence. Certaines de ses œuvres les plus belles furent écrites dans le simple but de donner à un élève une démonstration de technique. Dans cet esprit, il déclare souhaiter que ses « inventions à deux ou trois voix pour le clavier » enseignent à l'étudiant « une méthode claire pour trouver de bonnes inventions, ainsi que la manière de les développer ». Une analyse minutieuse de la position et de la fonction de chaque note procurera à l'apprenti-compositeur le plus sûr guide. Celui-ci pourra voir à travers ces partitions d'une clarté de cristal tous les ressorts de l'ingéniosité avec laquelle elles ont été construites.

Les musiciens qui vivaient à Leipzig à la même époque que Bach pensaient tous que l'invention était une technique qui pouvait s'enseigner. L'appel à la raison plutôt qu'à l'inspiration (au sens romantique du terme) était une véritable profession de foi pour un des élèves de Bach, Lorenz Christoph Mizler. Dans son livre principal, intitulé *Le Musicien Critique*, cet homme à l'esprit scientifique allait jusqu'à refuser tout rôle à l'imagination. Selon lui, c'est la raison seule qui régit la fabrication de la musique : la composition résulte de l'application méthodique d'une technique. Telles étaient les idées qui avaient cours à la « Société de la Science musicale », créée à Leipzig par Mizler, et dont Jean-Sébastien Bach lui-même était officiellement membre. Mais il serait déraisonnable de voir dans cette adhésion de Bach à cette société autre chose que le simple témoignage de sympathie d'un maître à l'égard de l'entreprise de l'un de ses élèves. Il est trop évident que l'attitude de Mizler est une attitude excessive. Il était impossible d'aller plus loin dans la voie d'une séparation radicale entre l'inspiration et l'invention, entre le conscient et l'inconscient. Et qui pourrait dénier le pouvoir de l'inspiration dans les œuvres de Jean-Sébastien Bach ?

Johann Kuhnau (1660-1722), qui fut le prédécesseur de Bach à l'église Saint-Thomas, s'était fait l'avocat d'une doctrine plus modérée. Il était loin, en effet, de déconseiller le recours à l'inspiration, bien au contraire. C'est ainsi qu'il conseillait aux compositeurs ayant à mettre en musique des textes bibliques de rechercher une sorte d'inspiration en lisant la Bible dans une langue autre que l'allemand.

*Il est prouvé, affirmait-il, que les autres langues reflètent plus fidèlement son esprit profond.*

Poursuivant sa théorie, cet Allemand du XVIII<sup>e</sup> siècle donnait sa

préférence à l'hébreu parce qu'il était plus proche du monde de l'Ancien Testament.

Les problèmes de l'invention dans le domaine de la musique sacrée sont assez comparables à ceux qui se posent en musique profane. Dans un cas comme dans l'autre, une association d'idées prenant le texte comme point de départ peut, en dehors de tout élément musical, venir en aide à l'imagination. C'est, du moins, ce que nous apprend Johann David Heinichen (1683-1729), disciple de Kuhnau, qui analyse les procédés de l'invention appliquée à la composition d'un opéra dans son livre intitulé : *Neu erfundene gründliche Anweisung zum General Bass*. Il suppose que le compositeur est placé en face du texte suivant, en langue italienne :

*Chi ha nemica la fortuna*
*Si vedra sempre penar.*

et qui signifie : « Celui qui a la Fortune pour ennemie est condamné à souffrir. » Supposons maintenant que le compositeur se trouve embarrassé pour mettre ces vers en musique. Afin d'éveiller son imagination, il peut d'abord se demander comment la Fortune peut s'interpréter métaphoriquement : par exemple, il peut envisager la Fortune comme une déesse du destin, changeante, trompeuse, voire cruelle. Dans tous les cas, cela incitera son imagination à opérer une certaine association d'idées. Un tableau surgit alors à son esprit, évoquant assez facilement une idée musicale. A partir de ce moment, le mécanisme de l'invention se met en marche — les paroles et la musique peuvent s'associer. L'attitude de ce Heinichen est très remarquable en ce qu'elle se tient à la frontière de deux tendances. Il n'est plus admis que le seul souci du musicien soit l'habile élaboration du matériau musical. Il est reconnu, au contraire, que le compositeur reçoit de l'extérieur l'impulsion initiale. Mais, à partir du moment où cette pensée première a été mise au jour, la technique du compositeur se développe suivant les principes établis.

## L'improvisation

Mattheson parle quelque part d'une invention « sous l'aiguillon du moment », désignant ainsi toutes les sources d'où la musique coule librement, en opposition avec les calculs et les efforts du travail

cérébral conscient. Parmi toutes ces sources jaillissant spontanément, la plus importante est sans doute l'improvisation instrumentale sous ses différentes formes. L'art de l'improvisation est de toutes les époques : toute l'histoire de la musique nous montre des compositeurs et des instrumentistes pressés par le besoin d'improviser, de s'exprimer eux-mêmes sous l'aiguillon du moment.

A l'origine, expression musicale et improvisation étaient presque synonymes. Un peu plus tard, nous rencontrons l'improvisation, sous une forme ou sous une autre, dans la musique vocale aussi bien que dans la musique instrumentale. Des expressions comme « faux-bourdon », *cantus supra librum* et *contrapunctus al mente* désignent les formes que prenait l'improvisation dans la polyphonie.

Depuis la Renaissance jusqu'à l'époque baroque, tout organiste de renom était en général apprécié pour son talent d'improvisateur au clavier. De grands organistes comme Frescobaldi en Italie et Froberger en Allemagne avaient conquis une énorme réputation comme improvisateurs. Haendel enflamma Londres avec ses improvisations de fugues sur des thèmes donnés par le public. Quant à Bach, ses exploits dans ce domaine sont restés légendaires.

L'artiste qui improvise prend généralement comme point de départ un thème qu'on lui propose, un thème souvent conventionnel ou familier, et, grâce au travail du contrepoint, il doit réussir à élever son exécution au plus haut niveau artistique.

L'ancienne terminologie distinguait entre « improvisation » et « fantaisie ». L'*improvisation* proprement dite était liée à des formes très strictes. Par contre, la *fantaisie* n'était limitée par aucune forme définie. Mais, dans les deux cas, la valeur artistique du résultat ne dépend nullement de l'invention d'un thème par l'improvisateur, d'autant plus que les thèmes étaient le plus souvent fournis par l'auditoire. Ce qui comptait le plus dans cette affaire, c'était la présence d'esprit de l'exécutant, l'aisance avec laquelle il faisait appel à ses connaissances de contrepoint et ses facultés de concentration.

Bach, lorsqu'il improvisait, se contentait ordinairement d'un seul thème. Il lui arrivait souvent de traiter le même thème pendant des heures, si nous en croyons Forkel qui nous rapporte aussi comment le maître procédait.

*Il commençait avec un prélude, continuait par une fugue dans tous les registres. Ensuite pouvait intervenir un trio, ou un contrepoint à quatre parties, ou un prélude choral. Il concluait finalement par une nouvelle fugue de caractère extrêmement compliqué.*

Le plus bel exemple d'improvisation qui nous soit parvenu noté par Bach est constitué par l'*Offrande musicale (Musikalisches Opfer)*. Bach dédicaça cette œuvre à Frédéric le Grand en ces termes :

*Sire,*

*Je prends la liberté de vous présenter, dans la plus profonde soumission, une* Offrande musicale *dont la partie la plus noble est de la main de votre Majesté. C'est avec un respectueux plaisir que je me souviens encore de la grâce toute royale que voulut bien me faire, il y a quelque temps, votre Majesté en daignant me jouer, lors de ma présence à Potsdam, un sujet de fugue, et en daignant me demander de le traiter en son auguste présence. C'était mon devoir le plus humble d'obéir à l'ordre de votre Majesté. Mais je remarquai bientôt que, faute de la préparation nécessaire, il ne m'était point possible de traiter un sujet aussi excellent de la façon qu'il méritait. Je me décidai, alors, à travailler ce sujet vraiment royal en toute perfection, et à le faire ensuite connaître au monde.*

Bach établit ici une différence entre les résultats d'une élaboration improvisée au clavier et le travail de synthèse que représente une partition réellement écrite. On peut prendre à la lettre les déclarations qu'il fait dans sa dédicace, compte tenu de l'humilité obligatoire pour un simple cantor de Saint-Thomas qui s'adressait au roi de Prusse.

Pour Haydn, l'improvisation était l'un des principaux moyens de stimuler soni magination musicale aux premières heures de la journée.

*Je m'assieds, dit-il, je commence à jouer, à improviser, en suivant mon humeur, triste ou gaie, sérieuse ou enjouée. Si j'ai la chance de trouver une idée, alors je m'efforce de l'élaborer en suivant les règles de l'art.*

Elssler, le fidèle serviteur de Haydn, était parfaitement conscient de l'importance de ces séances d'improvisation comme préludes à des compositions futures : il ne permettait à personne, sous aucun prétexte, d'entrer dans la pièce où travaillait Haydn durant ces heures-là. De temps en temps, il regardait par le trou de la serrure, puis il annonçait :

*Il aura bientôt fini. Mon maître est déjà en train de travailler dans le vacarme.*

Le vieux Elssler avait observé que Haydn avait pour habitude, à la fin de ses improvisations, de se ruer sur les basses et de conclure par une coda tonitruante.

Avec son infaillible instinct des effets et sa connaissance du public, Leopold Mozart avait entraîné Wolfgang dès son enfance à improviser. L'annonce d'un concert donné en 1770 dans une « Académie » à Mantoue, et où se produisit Mozart, promettait :

*D'abord, une symphonie de sa composition ; deuxièmement, un concerto de piano qu'il jouera à vue ; troisièmement, sur une sonate placée devant lui au dernier moment, il brodera*

*des variations, après quoi il la transposera dans un autre ton. Ensuite, il composera un air sur des paroles qu'on voudra bien lui donner, il le chantera lui-même et s'accompagnera au piano. Après quoi il improvisera une sonate pour clavecin sur un thème que lui fournira le premier violon de l'orchestre, il improvisera aussi au piano une fugue stricte sur un thème qu'on voudra bien lui proposer. On entendra ensuite un trio dans lequel il déchiffrera à l'impromptu la partie de violon ; et pour terminer, on entendra la plus récente symphonie de sa composition.*

Voilà un programme remarquable, tant par la qualité que par la quantité de musique qui y fut présentée, et à laquelle aucun public ne résisterait de nos jours !

L'extraordinaire talent d'improvisateur de ce jeune garçon de quatorze ans devint vite une méthode de travail que Mozart pratiquait constamment. Niemtschek nous rapporte comment Mozart passait des nuits à improviser au piano, et il voit là la véritable source de l'inspiration du compositeur.

*Dans le silence et la paix de la nuit... sa fantaisie s'épanouissait, déployait toute la richesse de la musique. Il se créait ainsi un trésor infini de richesses musicales dans lequel il n'aurait qu'à puiser pour construire d'une main légère des œuvres immortelles.*

Vers la fin de sa vie, Niemtschek confiait à Alois Fuchs :

*Si l'on m'accordait le privilège de réaliser encore un de mes vœux sur cette terre, je demanderais d'entendre encore une fois Mozart improviser au piano. Qui n'a pas eu la chance d'entendre cela ne peut savoir de quoi Mozart était capable.*

Avec Carl Czerny, nous trouvons un essai d'analyse systématique de l'improvisation. Cet essai sera doublement digne d'intérêt si l'on se rappelle que son auteur fut un ami intime de Beethoven. Le livre de Czerny, *Anleitung zum Klavierphantasieren*, fut publié en 1836 — neuf ans après la mort de Beethoven. L'intention de Czerny est claire : enseigner au musicien à développer, sans aucune préparation spéciale, n'importe quelle idée (personnelle ou empruntée) de manière à donner un résultat qui ne soit pas dépourvu de valeur esthétique. Il distingue six types d'improvisation :

1. Le développement d'un seul thème;
2. Le développement et la combinaison de plusieurs thèmes en une œuvre unique;
3. Le « pot-pourri », c'est-à-dire la juxtaposition de thèmes favoris, sans développement d'aucun thème particulier;
4. Les variations de tous genres;
5. La fantaisie en style strict ou en style fugué;
6. Le capricio, de style très libre.

Le premier type est, selon Czerny, le plus difficile de tous. A propos des fantaisies improvisées au piano par Beethoven, Czerny affirme qu'il aurait été presque impossible, même au maître lui-même, de noter sur le papier la prodigieuse abondance d'idées et d'harmonies qui s'y trouvait déployée. Mais il arriva à Beethoven d'utiliser les trouvailles de ces improvisations pour construire des partitions élaborées. C'est ainsi que la *Choral Fantasy opus* 80 (qui servit d'esquisse au finale de la *Neuvième Symphonie*) se présente à nous comme un témoignage du génie de l'improvisation de Beethoven.

*Ce n'est qu'en ne faisant nullement attention à ce qu'on joue qu'on peut réellement improviser. C'est de cette manière qu'on joue le mieux et le plus sincèrement en public, lorsqu'on se laisse aller spontanément à ce qu'on aime le mieux.*

Ces mots sont de Beethoven.

Épilogue

# LA DERNIÈRE VAGUE

Brahms et Gustav Mahler se promenaient un jour au bord d'une rivière alpestre en discutant de la crise de la culture musicale. C'était pendant l'été de 1896, le dernier été qu'ait vu Brahms. Le ton de la conversation était pessimiste. Brahms était persuadé que la musique en cette fin de siècle avait atteint son plus haut sommet et que le déclin ne tarderait pas à venir. Dans l'horizon assombri paraissait déjà le crépuscule de l'art. « Voici la dernière vague ! », s'écria soudain Mahler en montrant du doigt le flot sans cesse renouvelé du torrent.

Aujourd'hui, la parabole de Mahler s'est révélée prophétique. De nouvelles vagues déferlent sans cesse, de vieilles forces se sont éteintes alors que de nouvelles venaient à la vie : telle est l'éternelle loi de la destinée humaine, telle est aussi la loi de l'art. Il y aura toujours, comme un éternel sous-produit de l'évolution historique, un conflit entre l'art nouveau et l'art ancien. De nouvelles manières de penser provoqueront de nouvelles manières d'entendre. Des contre-révolutions s'insurgeront contre la révolution passée et aboutiront à un changement profond de l'esthétique et des principes formels de la composition. Ainsi, la musique moderne pourra sembler à un contemporain devoir être jugée en fonction de certains principes de technique et d'esthétique déjà acquis et donc dépassés — et, par conséquent, souffrir de la comparaison avec les chefs-d'œuvre consacrés du passé.

Cependant, la jeunesse, en son élan créateur, n'admet pas de répit. L'innovation est une nécessité interne chez l'artiste créateur. Chacun de nous, prisonnier d'une certaine conception de la musique de son temps, peut croire que « la dernière vague » est enfin venue, à moins qu'il ne se tourne avec espoir vers toutes les « nouvelles vagues » qui ne manqueront certes pas de venir.

---

# TABLE DES MATIÈRES

1962. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)
ÉDIT. N° 26 645 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 17 373

# Bibliothèque Internationale de Musicologie

dirigée par Gisèle BRELET

Gisèle Brelet. — **L'INTERPRÉTATION CRÉATRICE.** Deux volumes, chacun .............................. NF. 8 »

André Michel. — **PSYCHANALYSE DE LA MUSIQUE** NF. 10 »

Fred Goldbeck. — **LE PARFAIT CHEF D'ORCHESTRE** NF. 10 »

**MUSIQUE RUSSE :**

**Tome I,** par P. Souvtchinski, V. Fédorov, G. Brelet, H. Barraud, A. Schaeffner, Y. Baudrier, P. Boulez ... NF. 10 »

**Tome II,** par B. de Schloezer, A. Goléa, Fr. Poulenc, Ch. Koechlin, L. Algazi, G. Brailoiu, Vl. Fédorov NF. 10 »

Walter Howard. — **LA MUSIQUE ET L'ENFANT**.... NF. 6 »

Walter Howard et Irmgard Auras. — **MUSIQUE ET SEXUALITÉ** .............................. NF. 10 »

Marcel Beaufils. — **MUSIQUE DU SON, MUSIQUE DU VERBE** .............................. NF. 10 »

Edgar Willems. — **LE RYTHME MUSICAL** ........ NF. 12 »

— **LES BASES PSYCHOLOGIQUES DE L'ÉDUCATION MUSICALE** .............................. NF. 7 »

Antoine Goléa. — **ESTHÉTIQUE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE** .............................. NF. 10 »

Alphons Silbermann. — **LA MUSIQUE, LA RADIO ET L'AUDITEUR** .............................. NF. 10 »

— **INTRODUCTION A UNE SOCIOLOGIE DE LA MUSIQUE** NF. 10 »

Ivo Supičić. — **LA MUSIQUE EXPRESSIVE** ........ NF. 8 »

Georges Hacquard. — **LA MUSIQUE ET LE CINÉMA** NF. 6 »

Éric Émery. — **LA GAMME ET LE LANGAGE MUSICAL** NF. 8 »

Edmond Costère. — **MORT OU TRANSFIGURATIONS DE L'HARMONIE** .............................. NF. 18 »

Frederick Dorian. — **L'ATELIER DU MUSICIEN** ... NF. 10 »

**PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

1962-4 – Imp. des Presses Universitaires de France, Vendôme (France)

26 645. C

IMPRIMÉ EN FRANCE

NF. 10 » + T.L.

10,30